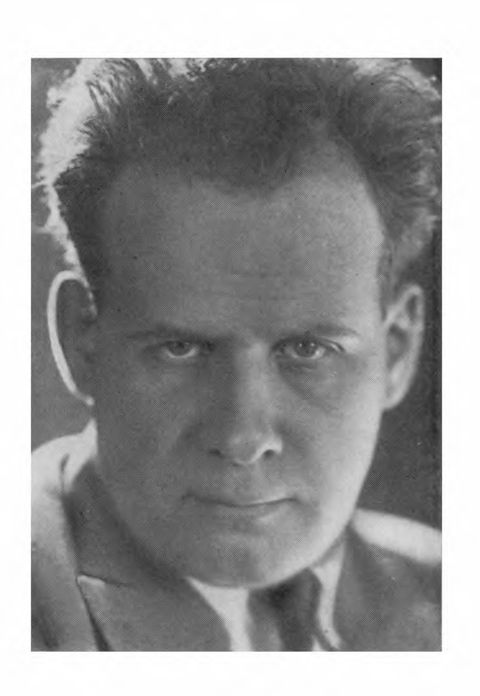
ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ЭЙЗЕНШТЕЙН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

ЭЙЗЕНШТЕЙН

2-е издание

Ш $\frac{80106\text{-}188}{025(01)\text{-}76}$ 215-76



РОЖДЕНИЕ ГЕРОЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Конец прошлого столетия.

Позабудем шум, замедлим мелькание транспорта, вспомним, как выглядят лошади, когда их много.

Если вечер, то затемним окна: пусть они светятся или нижним углом, или слабой полосой между портьерами.

Небо не имеет красноватого оттенка, звезды всегда есть.

Газовые фонари свет дают — сиреневый.

На центральных улицах жужжат сквозь зубы сближающиеся угли дуговых фонарей; свет вокруг них синевато-желтый.

Керосиновые фонари на недалеких окраинах бодро доживают свой век — похожие на очень редкие бусы.

Настанет утро, к утру свет керосиновых фонарей похож на расплывчатые пятна конской мочи среди снега.

Из труб домов идет поспешный дым.

Чаплину нет еще одиннадцати лет. Эдисон уже взял патент на кинетоскоп. Слово еще не созрело.

Жизнь медленна: паноптикум на Невском проспекте показывает одну и ту же фигуру предсмертно дышащей Клеопатры уже три года.

Такую медленность засвидетельствовал Блок даже в начале нашего — теперешнего века.

Количество вещей и событий тогда было иное, чем сейчас. В школах, показывают туманные картины; они отбрасываются на экран в Петербурге, Москве, Риге желтыми, нарядно блестящими медью винтов и лаком дерева фонарями.

Помню раскрашенные от руки картинки к «Вию» Гоголя: горит свеча, чтец-мальчик то выкрикивает, то бормочет отрывки из повести; на белом экране группами сменяются туманные цветные пятна с размытым контуром.

Уже, по слухам, существовало кино, и оно не могло оторваться от рисунка. Еще подходила эпоха Мельеса.

Эпохи стали коротковаты. На бульваре Капуцинов в подвале Люмьер дал вечером 28 декабря 1895 года платный вечер кино.

Показывалось, как из ворот фабрики Люмьера выходят рабочие.

Можно было бы сострить, что кино начинало свою платную эру, втягивая в свои аппараты, как пыль, людей, создавая новые конусы жизни, разрезанные ножом экрана.

Жизнь получила новое отражение и новый разрез.

Кино заставило двигаться фотографию; та существовала давно; изображения, созданные Дагерром, похожи на маленькие позолоченные клише нашего времени, только мы клише те не рассматриваем — мы рассматриваем оттиск.

Но существовали пока всюду толстые альбомы с фотографиями, а в квартирах — на стенах в деревянных, в багетных, плюшевых, шелковых рамках и в паспарту жили дагерротипы и фотографии. В рамках существовали предки хозяев квартир, соседи, дети. Они держали друг друга за руки, или стояли за столом, или опирались на спинки кресел, стараясь выглядеть свободными. Но специальные железные скобки крепко держали их за шиворот.

Движение кино и бег автомобилей были близки.

Время было еще безмолвно. Покойников везли на кладбище под балдахином или по крайней мере в украшенной багетом повозке.

Перед траурной колесницей шел человек в длинном сюртуке и цилиндре — шел, разбрасывая зеленые лапки елей.

Этот покойник мог быть тем больным, перед домом которого по мостовой разбрасывали солому, чтобы колеса не так стучали.

Была тишина. Было совсем другое время.

Забегу на два года вперед: мальчиком я узнал из иллюстрированного журнала, что в Париже на Всемирной выставке (в 1900 году) показывали живую фотографию: пленка загорелась, был большой пожар. Позднее из «Приключения Арсена Люпена — вора-джентльмена» я узнал подробности.

Легенда говорила, что Арсен Люпен спасал людей из огня, спас почти всех и всех обокрал. Кража действительно произошла.

Книги о сыщиках продавались на углах; они висели за газетчиком на стене, рядом с газетчиком стоял человек в красной шапке, звали его посыльный.

Было совсем тихо; телефоны еще не звонили.

Темно и тихо происхождение того искусства, которое прославлено было героем нашего времени Сергеем Михайловичем Эйзенштейном.

Сергей Михайлович родился в Риге в 1898 году, 10 января (по старому стилю).

Крещен он был 2(15) февраля в Кафедральном соборе торжественно. Погружал в купель, охватив лицо мальчика рукой так, что оказывались зажатыми уши и нос, опытный священник Плисс, впоследствии протоиерей, который на выпускном экзамене из реального училища хотел потопить Сергея Эйзенштейна, разозлившись на него за «многознание».

На священнике и на дьяконе были новые ризы, так как обряд производился для людей состоятельных.

В серебряную купель налили теплую воду, крестная мать, купчиха первой гильдии Ираида Матвеевна Конецкая, стояла рядом в шелковом платье, держа в руках нарядные простыни. Дочка ее — Юлия Ивановна, жена городского инженера Михаила Осиповича Эй-

зенштейна, стояла растроганная, в нарядном платье. Была она красива и, как и все тогда, в корсете, стройна. Отца — Михаила Осиповича — при крещении не было, потому что, по древнему обычаю, отец при крещении не присутствовал.

Небо над Ригой синело.

На чистых улицах лежал снег такой ослепительный, что хочется сказать, что они были сине-снежного цвета.

На Даугаве лежал лед, на берегу реки возвышался замок с каменными ядрами в старых боках и кирка со шпилем невероятной высоты.

Младенца везли на санях; пара лошадей влекла сани, на лошадях была наброшена синяя сетка, для того чтобы они не бросали комья снега из-под ног.

Я там не был, но такие торжественные выезды видел.

Стоял старый город Рига, охваченный новыми домами, третий по величине порт Российской империи. На лесных складах по берегам реки уже готовились к весне. Ждали нетерпеливо тысячу пароходов из-за границы; скажем точнее: ждали, что придет более тысячи кораблей с пестрыми флагами. Русских пароходов среди них будет одна десятая часть.

Итак, 10 января 1898 года.

Столетие кончается. Герой книги еще не действует.

Но напомним, что было в мире, что предстояло узнать, увидеть и сделать Сереже.

За два года до этото великий изобретатель Эдисон в Америке взял патент на «проецирующий кинетоскоп».

В Париже базарный фокусник Мельес заинтересовался «живой фотографией» и задумал ввести ее в номера своего маленького варьете. Кино для него — новый фокус для маленького зала.

Для Эдисона кино было новым аттракционом, очередной небольшой сенсацией. Ее нужно было беречь, как лакированную обувь, пускай носится подольше; поэтому не надо отбрасывать изображение на экран, как это делается в волшебном фонаре. Пускай подойдут к ящику, опустят в ящик деньги, аппарат начнет работать, а человек — смотреть. Потом придет другой — опять опустит деньги...

Великое изобретение родилось, как копилка.

Жизнь все изменяет, будущее стоит у купели со своими простынками, и фокусник не знает, что он станет первым классиком кино. Мальчик Чаплин в Лондоне мечтает стать актером варьете, но не только не знает, но и мечтать не может, что для него есть площади и города в будущем, что он станет кем-то вроде клоуна, но таким, которого увидят все люди мира, будут смеяться и огорчаться за судьбу маленького человека, который чуть-чуть несчастнее зрителей.

ДЕД, ОТЕЦ, МАТЬ И БАБКА

Иван Иванович Конецкий родом был из Тихвина.

Город Тихвин стоит при речке Тихвинке; было в нем тогда два монастыря, 1120 домов, из них 47 каменных, все тихо, если не праздник. С пристани города Тихвина отправлялось в год по 150 судов, не считая транзитных.

Строительство барж в Тихвине началось, говорят, еще при Петре Первом.

Парусные одномачтовые барки, плавающие взад и вперед по Мариинской системе с негромоздкими, но ценными товарами, назывались «тихвинками»; под парусом потихоньку доходили они по Волге до Астрахани.

Иван Конецкий, по рассказам, пришел в Питер пешком. Вероятнее, приехал он на попутной крепкой тихвинке, вступил в подряды. Значит, приехал не без денег. Женился на купеческой дочке из богатого дома и создал немалое дело — «Невское баржное пароходство».

Пошла в ход машина.

По Мариинской системе тащили тяжелые баржи его буксирные пароходы.

По короткой Неве с углем с Гутуевского острова к стенам заводов и фабрик на левом и правом берегах Невы шли баржи. Другие баржи спускались по ступеням шлюзов Мариинской системы.

Дым буксирного парохода тенью пересекал монастыри и маленькие города и добирался до Астрахани.

Так вся работа — вверх-вниз, иногда пароходы того же товарищества тянули к Риге тяжелые баржи. Грузы потом уходили на больших пароходах под чужими флагами в чужие порты.

Буксиры шли обратно. Баржи обычно оставались внизу; шли на слом как строительный материал.

Умер Иван Иванович, дело его приняла жена, и дело при ней процвело. Похоронила купчиха мужа в Александро-Невской лавре, постоянно посещала его могилу, жила она недалеко, на Старо-Невском проспекте. Парадное со двора, лестница мраморная, но узкая, на лестнице камин. Квартира обычная, темноватая, мебель кругом обита розовой материей, на окнах портьеры на розовой подкладке.

Дочку выдали из этой квартиры за красавца инженера Михаила Осиповича Эйзенштейна. В приданое дали деньги, рояль и мебель; себе купили другую обстановку.

Дочка, мать Сергея Михайловича — Юлия Ивановна, была в молодости тиха и стройна, потом стала говорливей.

Сергей Михайлович всегда относился к матери с опасливой сыновьей привязанностью.

Дачу прославленного сына она занимала целиком, сын жил на чердаке, изобретательно, уютно и красиво перестроив его.

Надворный советник Михаил Осипович Эйзенштейн служил в Риге городским архитектором: строил на широких улицах дома в стиле модерн — окна домов изогнуты, украшены по-новому, новомодные женщины протягивали вперед руки с золотыми обручами; об этих пустотелых украшениях сын писал с презрением.

Дома были крепкими — они и сейчас еще стоят. Украшения пропотели от дождей и давно сняты.

Архитектор Эйзенштейн строил дома тщательно; закручивал усы на немецкий манер; любил оперетту; носил только черные лакированные туфли. В специальном шкафу, похожем на крольчатник, стояло их сорок восемь пар: совсем новые, остроносые, тупоносые; новые, но с царапиной, новые без царапины; особенно легкие, приспособленные для бала, новые для верховой езды — все черные и все лаковые.

Жена принесла хорошее приданое. Дом получился зажиточный. Принимали в этом доме самых крупных людей из русского чиновничества Риги.

Михаил Осипович знал европейские языки, был передовым архитектором, человеком пунктуальным. В доме порядок: курьер, обращенный в лакея, кухарка, горничная, бонна.

Порядок полный и молчаливый.

В Риге того времени смели шуметь только пароходы во время навигации.

Отец сидит в кабинете; подписывает бумаги; проверяет чертежи; мешать ему не надо.

Станет он действительным статским советником, умрет в Берлине и будет похоронен на русском кладбище.

Михаил Осипович имел неплохую библиотеку, были там и книги по истории. Думал архитектор, что жизнь построена навечно и для него и для его детей.

Родится сын; тут опять повезло: родился именно сын.

Пойдет сын в реальное училище: в гимназии латынь трудна, а в институте она бесполезна. Кончит реальное, поедет в Петербург, поступит в Институт гражданских инженеров, что кончил отец, жить будет у бабушки: это дешевле; кончит хорошо; поступит па военную службу вольноопределяющимся; пойдет на казенную службу, будет получать жалованье, да еще иметь частные договора на постройки.

Дома станет подписывать бумаги и проверять чертежи.

Женится, у него пойдут дети.

Сергей Михайлович писал про себя так:

«Я не курю.

Папенька никогда не курил.

Я ориентировался всегда на папеньку.

С пеленок рос для того, чтобы стать инженером и архитектором.

До известного возраста равнялся на папеньку во всем» [1].

Это подчинение и вызвало протест. Эйзенштейн в главе «Мальчик из Риги» («Мальчик-пай») описывал детство свое как время печали.

«Однако откуда такая ущемленность?

Ведь ни бедности, ни лишений, ни ужасов борьбы за существование я в детстве никогда не знал» (т. 1, стр. 221).

...Пока все идет по-папиному, только жена слишком красива. Но это пройдет, останется жена из богатого дома; сын получит наследство; его буксирные пароходы потащат на его баржах уголь по Неве мимо Зимнего дворца, мимо гранитных набережных к мощеным откосам фабричных районов.

Фрахт невысокий, но загрузка постоянная.

Все это неколебимо, как Россия; неколебим Петербург.

Но пароходы Ивана Ивановича везут не только каменный уголь, который приходил как балласт на иностранных пароходах.

Пароходы везут революцию — уголь для машин.

Растут окраины Петербурга, умножаются люди, которые идут на заводы.

Когда они бастуют, улицы темнеют от пиджаков мужчин-рабочих, белеют от платков работниц.

Сергей станет режиссером в кино, хотя кино пока еще почти не существует.

Сергей снимет штурм Зимнего дворца, хотя дворец пока стоит непоколебимо.

Этого не представляет архитектор Эйзенштейн.

Пока хозяева зданий города непоколебимы, как подписи на бумагах.

Они непоколебимы, как подписи самых старших начальников.

Михаил Осипович не мечтает: он ясно, планомерно представляет, как идет буксир, принадлежащий Обществу буксирных пароходов Конецких и К^0 по Неве.

Везет уголь с Гутуевского острова по Неве, мимо дворцов, мимо крепости, мимо клиники Вилье.

Слева тюрьма «Кресты» и заводы Выборгской стороны, справа восьмигранная красная водокачка, за ней Таврический дворец, чуть дальше Смольный, еще дальше Александро-Невская лавра и в ней за оградой могила крепкого купца-плотника Ивана Ивановича Конецкого: основателя пароходного товарищества.

[1] *С. Эйзенштейн,* Избранные произведения в 6-ти томах, т. I, М., «Искусство», стр. 236. (Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.)

Петербург весь город особенный: в центре дома, построенные заграничными архитекторами, которые здесь осуществляли свои, на их родине непредставимые мечты.

Тут строили Трезини, Деламот, Растрелли, Росси, Монферан.

Здесь строил русский зодчий Захаров. Он создал Адмиралтейство — гимн кораблестроению: этому зданию нет равного в мире. Фасад в полверсты длиной, тяжелые ворота посредине, надвратная башня, шпиль, на шпиле золотой кораблик плывет на запад.

Адмиралтейство протягивает к Неве каменные руки.

Внутри Адмиралтейства мастерские с обширными полами для черчения корабельных деталей в натуральную величину. Для этого шло дерево со всей страны; разное дерево: дуб, лиственница, тисс, сосна; дерево — прямое и от природы кривое.

Теперь дерево идет за границу, за ним приходят пароходы с пестрыми флагами; привозят мануфактуру, машины и уголь для балласта, увозят хлеб, лен, дерево.

Империя врастает в новый мир индустрии. Это очень хорошо: будут строиться новые дома в новом стиле.

На Неве Зимний дворец и дома богачей.

Все это владеет верфями у морских ворот города и заводами, тянущимися в сторону Шлиссельбурга. Это город старой монархии и новой промышленности. Архитектурно он пестр, улицы разно задуманы, по-разному шумят, иногда шумят слишком громко. Много в этом городе рабочего народа.

Бабушка в Питере живет в это время с мыслями о том же, но по-иному. Утром она пошла в Таврический сад, там прохладно — пруды, над прудами старые дубы. От садовой прохлады пришла домой бабушка Ираида, попила чай с постным сахаром. Пост бывает часто. Пошла на Лиговку — хорошо, что недалеко, села в конку.

Ряд конок тянет маленький старомодный желто-красный паровичок. В ворота дома Фредерикса ныряет он; выходит ближней дорогой на Старо-Невский, наполняет дымом неширокий проспект.

Влачатся конки мимо Калашниковской хлебной биржи к полукруглой площади, обставленной домами, построенными еще при императрице Анне Иоанновне.

Дорога стоит четыре копейки, времени берет немного, извозчика нанимать не надо. Перейдешь площадь, войдешь в ворота, тут деревянным мостом через канаву над речкой — посмотришь, как берега речки заросли бедными, но приличными могилами, отдохнешь на лавочке, пойдешь в церковь. Церковь обширна. В притворе прямо в каменный пол вделана каменная доска, на ней надпись простая и гордая: «Здесь лежит Суворов».

Ираида Конецкая покупает свечку из желтого воска, ставит ее перед серебряной рамкой святому Александру Невскому — это здеш-

ний, петербургский святой, здесь он сражался со шведами. Благолепно в огромном свято-троицком соборе: длина 35 сажен, в ширину 20. Это огромная верфь благочестия. Иконостас из итальянского мрамора, иконы работы Ван Дейка, за левым клиросом «Воскресение» Рубенса. Рака с балдахином, как над самой богатой купеческой кроватью, и вся серебряная.

Ираида Конецкая, быть может, считает, что Александр Невский покровитель ее буксирного пароходства: князь был умен, много путешествовал и умер в дороге, в городке над Волгой.

Идет, торопится из храма бабушка. Вот она на кладбище: кругом памятники мхом заросли.

Могила Ивана Ивановича прибранная, чистая, плита на ней блестит, дорожка вокруг посыпана желтым песочком.

Плачет немножко старушка.

Выходит на Неву. Здесь поворачивает Нева: бежит быстро.

По Неве навстречу волне идет грудастый буксир, тянет уголь к заводам.

Хорошо на Неве.

Внук приедет на каникулы, пойдет бабушка с ним на могилу деда, потом внук кончит реальное училище и будет жить у бабушки, учиться на инженера.

Умерла бабушка на паперти храма, молясь на надвратную икону. Смерть произошла от кровоизлияния в мозг.

УТРО В РИГЕ

Ночью мама ссорилась с папой. Они ссорятся и говорят что-то свое, непонятное — значит, они друг другу не совсем свои. Мама на что-то жалуется, папа в чем-то ее упрекает. Они ссорятся долго. Как будто идет какой-то затянувшийся обед и вовремя не успели подать блюдо с кухни.

Ссора идет с перерывами — так, как будто этот обед никогда не кончится. Мама кончает ссору криками. Крик неприличен и необыкновенен.

Мама выбегает в переднюю: на ней серая юбка и очень красивая кофточка — красная с зелеными клетками. Она хочет броситься в пролет лестницы. Папа ее хватает. Папа сильный, он ее подымает на руки.

Сережа надел туфли и убежал к гувернантке Марии Элкснэ; лег рядом с ней, она покрыла его ухо подушкой, мальчик будет спать до утра.

Рано утром он услышал гром брошенных на пол дров.

Жизнь продолжается.

Надо вставать. Дом спит как будто по-обычному. Дворник поднялся по черной лестнице, вошел на кухню, горбясь под крутой вязанкой дров, немного присел, отпустил веревку, и дрова посыпались на пол. Сережа и в полусне принимает звук, подтверждающий обычный ход вещей.

Надо идти в реальное училище. Сережа тихо идет к себе в детскую. Новая форма: черные брюки, черная курточка с яркими медными пуговками, лакированный пояс с желтой пряжкой, на которой буквы «РРУ», аккуратно лежат на стуле, еще пахнут магазином.

Гувернантка Мария спит, кухарка, и горничная, и курьер тоже спят, притворяясь, что они ничего не слышали ночью.

Столовая оклеена коричневыми обоями и обставлена большими коричневыми буфетами с приклеенной к дверкам дубовой резьбой. Резьба изображала фрукты в вазах и дичь, повешенную за ноги. Все из дуба, все как будто на век.

Буфеты высокие, они как будто хотят вырасти в дома.

На мраморных столиках два никелированных самовара стерегут буфеты.

В середине комнаты большой овальный стол. На нем с утра чистая скатерть с ярко выделанными при глажке складками полотна. Под скатертью постелено солдатское сукно, чтобы, ставя тарелки на стол, не стучали. Лакея у Эйзенштейна не было; ему, как крупному чиновнику, полагается курьер, и он его повернул, как тогда говорили, на лакея, вроде денщика.

С потолка свешивается тяжелая керосиновая лампа на цепях.

На цепях висит и противовес в форме огромного яйца, в него насыпана дробь.

Лампу можно опускать ниже или подымать выше, но в лампе уже горит электрический свет. Электричество еще в новинку, ему с трудом не удивляются.

За большим столом на высоком стуле, с высокой резной спинкой и жестким кожаным сиденьем сидит маленький мальчик.

Перед ним стакан чаю с серебряной ложечкой, от чая идет пар; на отдельной тарелочке лежит булочка, на маленькой тарелочке кусочек очень хорошего сливочного масла, еще на отдельной тарелочке немного сыру, а на тарелке побольше две толстые горячие сосиски с желтоватым картофельным пюре.

Все это обыкновенно, как долгая жизнь, хотя реалисту всего девять лет. Люди встали до него и все приготовили, а сами спрятались.

Стоят вечные шкафы, и на столе стоит завтрак, обычный как Рига.

Все накрыто не на вещах, взятых из сервиза.

Сервиз стоит на нижних полках буфета: он завода Кузнецова — это мамино приданое, она привезла его из города Санкт-Петербурга. Его целиком вынимают и ставят на столы раза четыре в год.

На верхних полках отдельно стоит блестящий хрусталь — белый и отдельно зеленый с белыми ножками. Хрусталя много, есть и хрусталь с серебром.

На кухне на полках в полном порядке стоит строй красновато-золотой меди. Ее чистили вчера кислым хлебом, этот запах еще чуть-чуть слышен в столовой.

Была такая страшная ночь, и мама хотела броситься с лестницы в пролет, но мир стоит огромный и неподвижный, как Домский собор.

Пробило восемь часов. Ранец набит книгами, стоит в передней. Идти недалеко.

Сейчас Сережа наденет пальто с медными пуговицами и ярко-желтыми петлицами.

Пальто длинное: даже в богатом доме пальто покупают на рост.

Надо выходить на холодную улицу. Уже погасли фонари.

Очень скучно. Сережа начинает вспоминать все приятное, пока надевает пальто. Продолжает вспоминать, идя по лестнице; на ней ковер и полотняная дорожка притянуты медными прутьями. Вспоминать можно будет еще на улице; в школе надо слушать.

ВОСПОМИНАНИЯ СЕРЕЖИ

Он прожил почти десять лет, много видел. Недавно его возили в Париж, потому что в Риге и вокруг Риги была революция: бунтовали рабочие и крестьяне латыши, они надеялись на помощь Петербурга и Москвы. Стреляли. Стреляли по всей России.

Об этом в доме шептали, об этом писала из Петербурга бабушка. Словом, папе и маме стало интереснее поехать в Париж.

Хорошо было в Париже. Там на улицах тепло, и мама там не ссорилась с папой: времени не было; ходили порознь, каждый смотрел и покупал по-своему.

В Париже мальчик в Люксембургском саду видел играющих в серсо девочек. Они бегали с палками. У палок были рукоятки, как у шпаг, изображенных на рисунках в книге о трех мушкетерах. Девочки ловили палками легкие кольца серсо и потом бросали далеко. Девочки очень чистенькие. На руках у них были коричневые нарукавники, потому что вещи в Париже, так же как и в Риге, старательно берегут.

Папа, когда пишет, тоже надевает нарукавники.

Вещи нужно беречь. Стол нельзя царапать, и на полированном столе нельзя писать на бумаге, не подложив что-нибудь, иначе появится след от карандаша на полированном дереве. Это в Риге, там революция. Надо было уехать. Много было войск в городе. Теперь это все далеко.

В Париже, на берегу неширокой реки, голубой, ласково называе-

мой Сеной, стоит железная башня. Ее поставил Эйфель для Всемирной выставки. Она на четырех ногах. Тело башни похоже на железнодорожный мост, а внутри — подъемник.

Когда поднимаешься на нем, Париж как будто ширеет, дома разбегаются. Синяя подпись Сены внизу. Внизу — старые церкви, дворцы, маленькие дома, улицы — по улицам бегут лошадки. Видны зеленые квадраты садов. А подъемник все подымается, подымается. Очень интересно.

В Париже у солдат красные штаны; улицы вообще пестрые. Очень много экипажей.

Но летний Париж не удивил рижанина, мальчика Сережу, многолюдством. Поразили его громадные подушки в отеле и могила Наполеона, окруженная могилами маршалов. Это сделано торжественно и напоминало сервировку пышного стола.

Девочки в коленкоровых нарукавниках играли в серсо в саду Тюильри. Напротив сада тянулась бесконечная колоннада улицы Риволи. Небольшая золоченая Орлеанская дева легко и скромно сидела в разрыве колоннад на золоченой лошади. Все не страшно, аккуратно, в то же время свободно.

Посмотрели собор Парижской богоматери, удивились на цветные стекла, на руки контрфорсов, которые заботливо поддерживали высокие стены вечным усилием.

Мальчику сказали, что это Нотр-Дам.

Смотреть надо всегда с названием. Он уже знал химеры Нотр-Дам, но не успел их посмотреть. Папа торопился в отель. Подавали кофе девушки в белых платьях, в белых наколках.

Сережа хотел мороженого, но у него был расстроен желудок и ему дали глинтвейн. С тех пор он глинтвейн не любит. Он не любил и детство. Он не любил большие комнаты, белые жилеты, цепочки на жилетах. Не любил пышные обеды и белую салфетку, навязанную на шею. Вспомнился ему музей восковых фигур в Париже. Там тихо, все наполнено разными событиями.

Все интересно, но слишком тихо.

Все объяснял усталый человек — гид.

Львы терзали христиан в Колизее. Наполеон принимал королей во дворце, сверкая мундиром и звездами.

Сережа и в кино побывал в Париже.

Кино было молодо, ленты его коротки, отрывисты. Хвалили картины Жоржа Мельеса. Одна, вся раскрашенная от руки, пестрая, фантастическая. Там было подводное царство; люди жили под водой. В другой люди летели на Луну. Видно было, что они подрисованные. Была картина о «Проделках дьявола».

Дьявол очень торопился. Он боялся, что публике станет скучно. Очень нервный дьявол, он говорил так, как говорят люди, когда хотят

прекратить ссору при посторонних. У суетливого дьявола дом вертелся через крышу, сжимался, разжимался. Потом дьявол уезжал в карете в дымное небо. Карета была запряжена скелетом лошади, ребра лошади были похожи на папины крахмальные воротнички, широкие, глянцевитые. Так дьявол кончал свои проделки в этом сеансе.

В Париже очень много интересных вещей. Большие магазины, Лувр. Много книг, много рисунков. Рундуки с книгами на набережных Сены. Досмотреть нельзя, потому что папа и мама торопятся. Они тащат его за рукава в разные стороны. Папа покупает несколько пар черных лакированных туфель. Мама делает очень много покупок, папа говорит, что это дорого, она отвечает, что у нее свои деньги, папа весело пожимает плечами, ей действительно прислала бабушка.

Мама роется в новых чемоданах и показывает свои покупки Сереже.

Поехали обратно сюда, в Ригу. Стало здесь теперь намного тише, сумрачней.

Вот тогда и поступил Сережа в реальное училище — это не так плохо, но вот надо каждый день ходить.

В Риге есть кино. Частенько Сергей ходил туда с гувернанткой. Были ленты с сыщиками, многосерийные, захватывающие. Гувернантка любила приключения. Сережа любил видовые.

Кончились мечты. Сережа дошел до блестящих с медными ручками полированных дверей реального училища.

ЕЛКА И КНИГИ

В Риге у Эйзенштейнов совсем хорошая квартира. Полы натирали часто, на двери блестела цепочка.

После звонка дверь открывали на ширину ладони, смотрели, кто пришел, потом снимали цепочку.

Так делалось всегда во всех тех домах.

На рождество в передней стояла горничная в белом фартуке и в белой наколке в волосах; входили привычные гости. Перед этим долго украшали елку, традиционно шептались, традиционно узнавали пожелания мальчика.

Он уже многое знал. Умел рыться в книжном шкафу отца и находить книги, которые отец, вероятно, сам и не читал, например книгу о Парижской коммуне и альбомы карикатур — это интереснее даже огромной Библии с иллюстрациями Доре.

Сергею уже двенадцать лет. Он ходит в реальное училище в длинных черных брюках и в куртке.

Но дома он в белом костюмчике, в коротких штанишках, он причесан; елка — каникулы.

Елка упирается в потолок. Сверху вниз спадают потоки золотых нитей — их пересекают цепи из золотой бумаги. Елка переменила длинные красные шишки на круглые золотые орехи. На елке висят ангелы, наверху звезда.

Елка и кудрявый мальчик в коротких штанишках и мама в роскошном платье, мама, шуршащая шелком платья и шелком нижних юбок, и папа с орденом на шее — играют в уют и тишину сменой крупных планов, как сказал бы взрослый Эйзенштейн.

Среди подарков две книги.

Мальчику подарили пестрые листы, изображающие Всемирную выставку 1900 года — фейерверки, балы; на других листах были изображены дамы в шляпах с перьями, мужчины в цилиндрах и котелках, собачки, мальчики, девочки — все это можно было вырезать или расклеить на листах, населяя это подобие ателье подобием киномассовки. Это потом вспоминал Сергей Михайлович.

Мальчик и тогда замечал, что люди не помещаются на страницах, им предназначенных, они не так освещены, они не хотят друг с другом разговаривать.

Жизнь их как будто расползается врозь.

Товарищи по классу реального училища оказались латышами, немцами, русскими, дружба между ребятами налаживалась трудно. В городе все было перемешано и никак не могло отстояться.

Шли годы.

Немцы-помещики не любили русских, боялись латышей, латыши ненавидели помещиков-немцев и русских, как людей, которые пришли и мешают устроить жизнь по-своему.

У Сергея Эйзенштейна в школе не было своих.

Русские сказки рассказывала Сереже гувериантка-латышка.

Она говорила с курьером, кухаркой, объясняя, что не надо мальчику все рассказывать.

Папа ревновал маму, она была красива, молода, богата, за ней все ухаживали. Рассказывали, что папа выходил на дуэль с кем-то из тех людей, которые ухаживали за мамой.

Часто и по разным случаям папа кричал:

— Я его застрелю!

Мама не очень верила в эти ужасы, но плакала. Так полагалось.

Потушили елку. Гости ушли. Мальчик зажег огарки на нижних ветках, в желтой полутьме положил книгу на паркет и начал читать подаренную ему «Историю французской революции» Минье.

Книга пахла елкой и новостью.

Вообще, как все мы в то время, Сергей Михайлович, а тогда еще Сережа, читал вразбивку, случайно; рано прочел Золя, Виктора Гюго, Диккенса и заметил или придумал, что сам похож на Дэвида Копперфилда, хорошо описанного Диккенсом. Только у Дэвида Копперфил-

да была ласковая, робкая мать, ласковая нянька Пеготти и суровый, чернобородый красавец отчим — злобный упрямец, заевший жизнь матери белыми злыми зубами.

У Диккенса описывалась иногда страшная, но уютная жизнь, с чайником, кипящим в камине со сверчком.

Сверчка и поющего чайника не было у Эйзенштейнов.

Мать и отец любили мальчика, но они были заняты своими ссорами и не видели, что их единственный сын живет в пустыне. Пустыню эту он сам заселил книгами, рисунками и воспоминаниями о цирке и кино, которого почти что не знал.

БУДНИ И ПРАЗДНИКИ

В «Алисе в стране чудес» героям, по составу пародийно-разнообразным, приходится сидеть за традиционным чайным столом. Когда чай выпит и кекс съеден, они пересаживаются дальше. Стол бесконечен. Края стола сходятся вдали, как рельсы. Если посмотреть, посуда все уменьшается и уменьшается, но это одна и та же посуда, одни и те же приборы.

Алиса спросила: «А что будет, когда стол кончится?»

Ей ответили: «Нельзя задавать неприличные вопросы».

Там всегда было четыре часа и всегда пили чай: приключения случались в другом месте, но они тоже повторялись.

Разнообразия не было в доме Эйзенштейнов, хотя Михаил Осипович Эйзенштейн стал уже не надворным советником, а статским; он строил дом за домом.

В Риге на улице Фрича Гайля (бывшая Альбертштрассе) сохранился квартал «эйзенштейновских» домов. Дома как будто и разные, но одинаковые, придвигались они стенка к стенке, как книги. Корешки выходили на улицу.

Это должно было никогда не кончаться, и не надо задавать неприличных вопросов.

Время плотное. Утро, чай, сосиски. Реальное училище, уроки, возвращение домой. Обед. Мальчику повязывали на шею большую салфетку. До отъезда мамы уроки музыки. Рояль подымал черное крыло, и учительница считала: «Раз и два, и три, четыре, пять и шесть». И маятник метронома, выйдя из крутой пирамиды футляра, считал: раз и два, и три, четыре, и клавиши то опускались, то подымались. Клавиши были и черные и белые, и это было бесконечно и отражалось в черном крыле рояля вверх ногами, а прямо перед тобой были струны, и по ним бились молоточки: они дрожали и блестели. Потом Сережа учил уроки, потом ложился спать после ужина.

Ночью были голоса папы с мамой, и голоса ссорились, и не надо было спрашивать, что это такое.

Утром чай, после чая пальто с холодными пуговицами, лестница, улица и широкие плиты тротуара — они повторялись.

Летом в реальное училище не ходили. Но были уроки, было купание — тоже в строгом ритуале, и были занятия по верховой езде: ездил Сережа на лошади Зайчике, которую брали по часам. Лошадь большая — она утомляла ноги мальчика своей шириной. Раз Зайчик испугался и понес. Он сбился с ритма своей обычной рыси, но все кончилось хорошо — конь уперся в купальные мостки и стих.

И это кончилось, остальное продолжалось, сменяясь. После этого была осень, после осеннего пальто надевали зимнее пальто, посредине зимы торчали елки, а потом был день рождения мамы. Ставили столы — их привозили откуда-то, они были складные. С ними приходили официанты. Столы так и назывались — официантские. Они были легкие, устойчивые, их ставили в виде буквы «П». Гостиная соединялась со столовой аркой. Столы занимали обе комнаты. Посредине садился папенька.

Сережу сперва никуда не сажали, а только выводили, показывали.

На другой день утром доедали то, что оставалось от ужина.

Шли годы, Сережу начали на приемах сажать напротив отца: рядом с маменькой садился его высокопревосходительство генерал Вяземский, в стороне от большого стола стоял стол закусок. К нему подходили раньше: там была лососина, икра в хрустальной лоханочке, хрустальная лоханочка лежала в серебряной лоханочке, все это было обложено льдом на серебряном блюде, в икру была воткнута серебряная лопаточка.

Икра была генералом закусок.

Покамест все это собирали, было очень интересно. Ставили столы, их покрывали серым сукном, на сукно клали длинные белые скатерти. Из огромного буфета горничная, кухарка и курьер выносили горы посуды и ставили это все рядами. Казалось, что этой посуде никогда не будет конца-краю. Разбивать ее, конечно, нельзя, иначе сервиз разрознялся.

Раньше сидели — это было тогда, когда папенька был надворным советником,— за круглым столом: его раздвигали на все доски. Тоже покрывали сперва сукном, потом скатертью, но это тогда было не так торжественно. Несли блюда, ели, говорили, шутили, все друг друга знали.

Приезжал теперь губернатор — человек важный и красивый.

Теперь обедали в доме крупного чиновника крупные чиновные люди за длинным столом.

Обед продолжался долго. Сменялись блюда, приносили рыбу, дичь, телятину, перед этим был суп, пирог.

Потом гости садились играть в карты, садились надолго. Приносили ломберные столы, распечатывали плотные колоды карт, раскла-

дывали мелки, клеенные нарядной бумагой в маленьких звездочках. На столах зажигали свечи: вот сейчас будет игра, но перед этим господин Афросимов — архитектор, помощник отца — садился за стол, ставил рядом с собой Сережу, и начинались чудеса. Сукно было темно-синее. Господин Афросимов тонко отточенным мелком начинал рисовать зверей — собак, оленей, кошек и толстую раскоряченную лягушку. Собирались зрители. Господин Афросимов рисовал замечательно. Он никогда не оттушевывал. Белый, остро прорисованный контур становился выпуклым, отделялся от сукна и как будто начинал двигаться. Мелок обегал незримый контур предмета, создавал его. Фигуры приходили в странные соотношения друг с другом: спорили, радовались, расходились. На всю жизнь Сережа запомнил, что линия — это движение, процесс, линия — это не пребывание, а ход. Рисунок — это не просто рисунок, это смысл, не для себя рожденный. Они как будто заранее оживают реальным бегом будущих, еще не рожденных мультипликаций.

В реальном училище Сережа портил свои пятерки, рисуя гипсы и маску Данте, и голову Лаокоона тонким штрихом. Он рисовал плохо в классе и хорошо вне класса — в промежутках между занятиями. Он портил тетрадки карикатурами и изображал зверей за бесконечными столами: они сидели, разговаривали, ели, и у них было преимущество перед людьми в том, что они не поправляли друг другу контуры поведения. Есть, например, рисунки, в которых изображен день буржуазного дома. Просыпается папа, просыпается мама в отдельных спальнях, принимают душ, занимаются гимнастикой, завтракают. Папа идет в присутствие, мама покупает какой-то материал в магазине. Папе докладывают на работе. К нему приходят просители. Потом он встречается с мамой, едет домой, они обедают, занимаются спортом, едут на выставку картин, потом в театр и очень устают.

В серии других рисунков изображена жизнь мальчика. С утра он в коротких штанишках дома отчитывается в чем-то перед папой. Идет в реальное училище. Идут уроки. Он совершает какое-то школьное преступление. О нем докладывают начальству. Учителя ужасаются. Мальчик получает выговор. Усталый и обремененный ранцем мальчик возвращается домой.

Но это после, а сейчас Афросимов все рисовал и рисовал, создавая чудеса на синем сукне. Обеденный стол убирали, хрусталь заменял фарфор. Начиналось чаепитие. Афросимов брал маленькую щетку — жесткую, густую, с изображением какой-то карты на дощечке и стирал все великолепие стола. Взрослые садились играть. Детей уводили, начинались игра, разговоры, споры почти до утра. Утром был чай. Сережа надевал пальто с желтыми пуговицами, не торопясь выходил на улицу.

Шел густой белый снег. Панели были похожи на столы перед праздником, но на них не было рисунков Афросимова. Синее зимнее небо тоже было без контура, только входила в небо острым пальцем высокая кирка. Тень от нее падала прямо к реальному училищу. Очень редко — раза два в зиму — был большой мороз. Тогда не ходили в школу.

На рождество и пасху Сережа ездил в Санкт-Петербург к бабушке.

Бабушка водила Сережу в Смольный: в лавру. Здесь на этом берегу, на Песках, раньше рос бор, здесь был бой со шведами, здесь гнали смолу, и это место называлось Смольный.

Потом сюда пришел Петр.

Памятник его стоит ниже по течению, его зовут Медный всадник, лицом он обращен на запад, почти к университету.

Так жил в Питере Сережа Эйзенштейн между историей и будущим. История — Александр Невский, Петр, Растрелли, а будущее — это Октябрьская революция, Ленин и Смольный.

Пока что Смольный был институтом, и ходили в нем за решеткой смольнянки в коричневых платьях, в белых пелеринках. В Смольном воспитывались по старым заветам девушки, которые должны были стать новым племенем без предрассудков.

Славились смольнянки хорошим французским произношением и предрассудками.

О СРАВНИТЕЛЬНЫХ ЖИЗНЕОПИСАНИЯХ

Имя Дэвида Копперфилда произнесено было Сережей рано.

Оно попало и в биографические записи Сергея Михайловича.

Казалось бы, оно должно было появиться в биографии Чаплина.

Отец Диккенса родился, как говорят, в мелкобуржуазной семье, был талантлив, любил импровизировать; разорился, неоднократно бывал в долговой тюрьме в результате легкомысленно подписанных векселей. Он таскал сына в таверны. Молодой Чарлз Диккенс сам выступал, пел, имел успех; успех курьеза. Потом, когда отец вконец разорился, Чарлз попал на фабрику, вернее, в мануфактуру, где выделывали ваксу: ему пришлось наклеивать этикетки. Он был продан, как невольник. Это пережил и Дэвид Копперфилд. Оливер Твист пережил это, как жизнь в приюте.

Дети у Диккенса часто несчастливы.

Жизнь Чарли — он же Чез, он же Чарльз Чаплин — очень близка к жизни Дэвида Копперфилда, только она начинается почти сразу с разорения.

Отец и мать — актеры варьете; они теперь в разводе; отец спился, мать талантлива — талантлива в варьете и в быту. Она превосходная

сплетница, почти что рассказчица, заинтересована жизнью улицы и превосходно ее комментирует.

Мать Чаплина — урожденная Лили Харлей — была фантазерка. Бабушка, уверяла она, была цыганкой, фамилия ее Смит.

Мама потеряла голос: начала срываться во время выступления на фальцет. Первое выступление Чаплина состояло в том, что он пел песню матери «Джеки Джонс» и, понимая, что срыв голоса на высокой ноте мелодии входит в песню, передал провал певицы и имел большой успех.

Его мать попала в работный дом. Его с братом взяли в приют.

В громадных необставленных комнатах приюта пели дети сентиментальные песни с благодарностью богу. К богу они обращались, как третьестепенные просители, которым уже всюду отказано.

Хорошего в жизни Чарли и Сиднея Чаплинов случалось мало. После того как отец совсем перестал помогать семье, все переехали в работный дом. Его называли «кутузкой». Из кутузки мальчиков повезли в Хенуэллский приют сирот и бедных, тут были спальни, классы и гимнастический зал.

В гимнастическом зале после разбора дел ребят наказывали.

Если тебя в чем-нибудь обвинили, то надо признаться. Приютский суд не знал защитника; оправдываться — значит, спорить; за непризнание вины наказывали вдвое.

В гимнастическом зале специальная рама, от нее висели ременные петли: в эти петли просовывали руки ребят. После шести ударов розог детей уносили в лазарет. Палка хуже. Надзиратель Хиндрем, морской офицер в отставке, мужчина огромного веса, умело примеривался, как половчее нанести удар; он обладал силой боксера-тяжеловеса. Ребят, связав им ноги, клали на стол; Хиндрем бил толстой палкой. Во время наказания часто кто-нибудь из ребят, стоящих в строю, падал в обморок.

Что держало детей в приюте?

То, что на воле им часто приходилось питаться только гнилыми фруктами, подобранными на рынке.

Чай и хлеб с салом были благоденствием.

Мать сошла с ума и уверяла, что этого не было бы, если бы ей дали чаю с сахаром.

Конечно, с ума сходят не потому, что не дали чаю с сахаром, но это мучительное и неисполненное желание было последней травмой.

Все это происходило приблизительно через сто лет после бедствия Оливера Твиста, попросившего вторую порцию овсянки.

Братья хорошие, они помогали матери, а когда Чарли Чаплин разбогател, то он вызвал маму в Америку. Она была уже только полубезумна и переехала в роскошной каюте благополучно.

В таможне вежливейший чиновник спросил старуху:

— Вы мать Чарли Чаплина?

Он не сказал даже «знаменитого» Чарли Чаплина: эти имя и фамилия уже были больше чем знамениты. Когда сын Чарли ехал через Америку еще молодым человеком, то на маленьких станциях собиралось столько народу, сколько было в городе.

Лили Чаплин ответила чиновнику:

— Да, а вы Иисус Христос?

Чиновник смутился: американский бог не впускает чужих безумных в Америку.

В ней своих безумных уже довольно.

Пришлось объясняться.

Мать Чарли Чаплина была допущена в Америку в самый лучший, самый богатый сумасшедший дом, какой только можно получить.

Обслуживающий персонал любезен, как хорошо оплаченные ангелы.

Часто ли бывали у нее дети? Не думаю. Из рассказа Чаплина не видно, чтобы он сам встречал мать. Он послал тренированного служащего.

Может быть, тот и лучше разговаривал.

Ведь Чаплин приехал бы к ней просто хорошо одетым человеком, а не бедным чудаком в широких штанах, в слишком больших ботинках, устаревшем котелке и с легкой тросточкой, которую, вероятно, уже не носили.

Говорят, есть у крыс в мозгу центр наслаждения; может быть, у людей есть центр жалости.

Чарли Чаплин был центром жалости Америки.

В комедии он не был веселым — был грустным, не сумевшим устроиться, изобретательным неудачником.

Америка не поняла Чаплина до конца, хотя очень любила.

Он вырос в ней с невероятной быстротой. До него существовали ленты с погоней.

Он осмыслил не только погони, но судьбы.

До него существовали комедии с пощечинами и комедии, основанные на том, что человеку в лицо бросают пирог с кремом.

Чаплин в стране удач был олицетворением неудачи и был человеком. Все, что с ним происходило, было несправедливо, так как на экране страдал человек.

Он вернул миру человеческое отношение к страданию. Он был трогателен и смешон.

Иногда он временно побеждал, чаще нужда, люди и машины раздавливали его.

Любовь проходила мимо, друзья забывали.

У него был военный фильм «На плечо».

Чарли снял войну, представил себя озябшим солдатом, у солдата так замерзли ноги, что он по ошибке растирает не свою ногу, а чужую.

Я не потому включаю краткие отрывки впечатлений о Чаплине в книгу об Эйзенштейне, что Чарли Чаплин и Сергей Эйзенштейн встретились потом на роскошной вилле американского артиста, что Эйзенштейн и Григорий Александров играли с Чаплином в лаун-теннис, ездили вместе с ним на яхте.

Чаплин наслаждался, еще и еще раз просматривая «Броненосец «Потемкин», удивляясь неувядаемости ленты.

Как хорошо, что многие художники сами себя не понимают, как хорошо, что зрители и читатели понимают многое лучше, чем творцы.

В «Золотой лихорадке» Чаплин пользуется сочетанием смешного: медведь идет за героем по горной тропинке — идет и идет, а Чаплин его не видит. Вот развилка, медведь уходит палево, а Чаплин направо.

Медведь переосмысливается: он шел по своему делу.

В данном случае он не зверь — ему некогда.

Но до этого еще далеко.

Чаплин еще только растет, но он уже понимает, что такое безусловно действующий аттракцион, трюк, понятный всем зрителям. Он понимает, как надо развертывать один и тот же аттракцион, все время усиливая его действие. В «Тихой улице» маленький Чаплин борется с гигантом, удар которого сгибает фонарный столб; это не только борьба Давида с Голиафом, это нарастающие аттракционы, связанные друг с другом.

Драматургия Чаплина растет, он заново переосмысливает старый треугольник — Пьеро, Арлекин, Коломбина. Изобретательнейшим образом очеловечивает старые маски.

Он понимает борьбу человечества с фашизмом в ленте «Диктатор».

Но книга великого актера, его биография, посвященная одной из жен,— это описание карьеры, а не описание творчества.

Растут гонорары, сменяются женщины, сменяются компании. Книга умна, но то, что было в ранних статьях Чаплина — самоощущение художника,— временами как будто исчезает. Книга — скорее записки удачливого кинопредпринимателя, чем биография великого актера.

Старый Плутарх, грек, прославляющий римлян, писал параллельные биографии, сопоставляя героев Рима с героями Греции. У него было ощущение близости культур, а может быть, и ощущение разности социальных структур, зависящих не только от национальных признаков, но и от состояния страны. Сопоставляя героев Тезея и Ромула, Перикла и Фабия Максима или Гая Марция с Алкивиадом, Плутарх создавал своеобразную структуру сюжетосравнения. Может быть, она потом отразилась в параллельных интригах романов и драм.

Я не случайно заговорил о Плутархе. Как он сопоставляет судьбы, чтобы понять людей и время, так и мы сопоставляем биографии, сближенные самой историей, чтобы понять художников и их пути. В этой книге, дальше, Эйзенштейн и Чаплин бегло встретятся в Америке, в Голливуде. Но их судьбы до этого шли параллельно.

Я пытаюсь это проследить.

Появятся здесь, рядом с главным героем, и Маяковский, и Блок, и Мейерхольд — через их биографии мы поймем биографию Эйзенштейна, поймем работу времени, формировавшую людей, друг на друга влиявших.

Пытаюсь, точнее рассказывая о Сергее Михайловиче, напомнить о его великом современнике Чарли Чаплине.

Кажется, я сравниваю несравнимое.

Какое зажиточное детство у Эйзенштейна, как старательно его учат! Как сильно ему пришлось переучиваться!

Чаплин, уже прославившись, учится и жадно изучает все вперемешку: медицину, философию, историю, неглубоко вникая в то, как изменяется его сознание.

Сколько романов у Чаплина!

Как недоговорены и трагичны романы Эйзенштейна!

Какой спокойной кажется поздняя старость Чаплина с десятью детьми и богатым имением, лежащим на границе нескольких кантонов Швейцарии.

Как коротка жизнь Сергея Михайловича!

Как много и умело взял Чаплин в актерской игре, сосредоточив в ней анализ сюжета, анализ сущности показываемого. Как равнодушно оттолкнула его от себя Америка за его симпатии к борьбе Советского Союза с Гитлером.

Герои Чаплина в действии переосмысливаются, неподвижны были фрескообразные герои лент Эйзенштейна.

Эйзенштейн создал теорию «беспереходной игры», но сам преодолел свою теорию.

Эти два человека во всем непохожи.

Сергей Эйзенштейн выразил и создал новое.

Чаплин заключил, заново осмыслив, старое, он наследник шутов времен Аристофана и рабов Менандра, и слуг Мольера, и, конечно, итальянских импровизаций и клоунских реприз английских клоунов.

Он воспитывался на базаре, живой связью соединен со старым искусством.

Сергей Эйзенштейн диалектик, теоретик, создатель новой поэтики.

Он принял революцию, лишившую его отца чинов, а мать состояния, как подарок.

Ему революция дала вдохновение.

Он поднял красный флаг радости над тем, что с трудом понял Чаплин.

Новое понимание стало трагедией Чаплина.

Трагедия Эйзенштейна — оптимистична.

Теперь снова перейдем к личным делам режиссера.

СПЕРВА РАЗЪЕЗД, ПОТОМ РАЗВОД

Утром к завтраку родители приходили не сразу: сперва приходила мама и шепотом объясняла, что отец вор, потом она обвиняла папеньку еще в худшем. Когда уходила мама, приходил папа и говорил о маме, не вполне стесняясь применять обозначения. Он негромко перечислял имена людей, с которыми мама разделяла свой досуг.

Об этом же шептались на кухне.

Состоялся шумный развод папы с мамой, о котором прежде шептались на кухне кухарка с курьером и горничной,— они должны были быть на суде и свидетельствовать, что видели сам факт измены барыни барину, так требовал Святейший синод.

Все делалось по правилам, и в послужном списке действительного статского советника, тяжелого красавца Михаила Осиповича Эйзенштейна, в графу 14-ю, было внесено изменение — указом Святейшего синода от 26 апреля 1912 года за номером 5905 брак расторгнут с правом гражданскому инженеру Михаилу Эйзенштейну вступить во второй законный брак. Короче, это был эпилог романа. Вина возложена на жену; вероятно, она была виновата; вероятно, был виноват и гражданский инженер Михаил Осипович Эйзенштейн; не виноват был Сергей. С папой и мамой вместе прожил Сергей Михайлович Эйзенштейн четырнадцать лет. Из них, вероятно, больше половины он слышал шепот, крики, упреки ночью, видел дневное молчание, условно короткие разговоры за столом. Тринадцать лет он один. Он был тихим мальчиком. Себя сравнивал с Дэвидом Копперфилдом — Копперфилд совсем не имел отца: отец умер до рождения сына. В завещании отец, неосторожный и очень молодой человек, не оговорил права сына на дом, и мальчик оказался выгнанным на улицу.

У Сергея все было гораздо благополучней. Отец был обыкновенным тираном — так записал сам Сергей Михайлович. Тираном, подходящим по всем рубрикам семейного тиранства. Тираном, даже романтичным.

Сергей сравнивал отца и с отцом Горио и со всеми книжными тиранами. Отец не книжный тиран, он был заместитель тирана с послужным списком. У этого тирана имелись ордена Станислава и даже Анны второй степени. Вскоре, в начале войны, он надел генеральские погоны — был уже действительным статским советником. Ходил в оперетту, не кутил, продвигался по службе, был попечителем ка-

кого-то благотворительного общества — за это тоже награждали, за это записывали если не в чин, то около служебных заслуг. Он любил сына и любил спрашивать, нравятся ли ему постройки отца.

Эйзенштейн описал одну из построек.

Статуи протягивали вперед руки. В руках они держали золотые кольца. Такой золотой цепью был окаймлен дом. Сами девы были сделаны из кровельного железа — так записал Сергей Михайлович. Думаю, что путает. Вероятно, они были отлиты из цинка. Конец прошлого века — век цинкового литья. Сделать из кровельного железа деву, даже не очень красивую, нельзя — слишком сложна штамповка. Сергей Михайлович видел этих дев в развалинах. Потом сдернул памятник Александру III в Москве, как бы повторяя то, что случилось со скульптурой его отца. Он построил макет памятника из папье-маше и ночью, при мне, осветив царя холодным огнем прожекторов, стащил памятник с его бронзового кресла.

Сергей Михайлович говорил, что он переживал свою жизнь в своих картинах. Картины — сверка жизни.

В истории Ивана Грозного он показал угнетение мальчика. Бояре угнетают сироту, садятся перед молодым царем без спроса на стулья, кладут ноги на постель его матери.

Такого не было у Сережи.

Но мальчик был очень одинок в пустом доме. Мама увезла все свое приданое в Питер, на Таврическую улицу, дом 9, квартира 22. Она вырвала приданое из дома; мальчик ей писал письма, в которых уверял, что ему очень хорошо: он ходит на школьные праздники, бывает на маскарадах.

Рига была уже и тогда городом промышленным, с большими заводами, продукцию которых знала вся страна: вагонный завод, резиновый завод, линолеум. И в то же время в центре это был город лавок, хорошего ширпотреба. Это особенно бросалось в глаза в старом городе: там были узкие улочки.

На всю жизнь Сергей Михайлович запомнил вывеску рижского магазина «Аугуст Лира».

Сергей Михайлович любил это место: тут были карандаши всех родов, тушь всех цветов, бумага всех сортов.

Но и открытки всех родов — разнообразное, глянцевое, хорошенькое, трогательное, мещанское фотоискусство. Уютные надписи, сделанные для того, чтобы их вешать на стенку. Домашняя монументальность, милые шуточки, бантик с узлом посредине. На одной стороне изображена типичнейшая дама, на другой стороне — не менее типичный молодой человек. Оба похожи на всех. Они хорошенькие, как вафли.

А в центре узла — фасом на публику — улыбалось личико младенца. Все это вместе называлось «Узел, который связывает».

Все это очень трогательно, но этот узел оказывается на шее мальчика, потому что не все связываемое связывается.

Сергей Михайлович имел горько-сладкое детство.

Были тогда такие крендели — сахарные, но с перцем, еще с какой-то ванилью; он с раннего детства объелся этой сладости.

Архитектор Эйзенштейн был тяжелым, но образованным человеком и любящим отцом, но он создал дом, из которого убегают: дом, в котором раздавливают сердца дверью так, как давят орехи.

Отец, вероятно, был прав в ссоре с матерью, но с матерью было легче.

С раннего детства сирота, у которого были отец, и мать, и бабушка, странная разновидность Дэвида Копперфилда, мечтал убежать.

Неправда жизни существует и в тихих домах.

В тяжелых буфетах вместе с сервизом заперты иногда скелеты, изъеденные домашним горем.

Поэтому так легко отодвинул Сергей Михайлович весь сервиз старой жизни, весь ее уклад.

Когда с него сняли груз дома, то мальчик, который хорошо рисует и умеет себя хорошо вести, умеет читать книги, умеет их находить и ночью видит сны о книжных магазинах, вдруг оказался человеком, предназначенным для полета, освобожденным из саркофага, в котором он долго рос.

Печальна книга, печальны биографические записи Сергея Эйзенштейна.

Он не плакал в письмах, плакать было нечем. Слезы были увезены вместе с диванами, роялем. Дом опустел. Мама жила в Петербурге, недалеко от Таврического сада. Жила сама по себе. Каждое рождество и каждую пасху мальчик один садился в поезд и ехал на каникулы к маме. Тиранство отца это позволяло. Он брал с собой книги. Сперва «Вия», потом приложение к журналу «Природа и люди» — Александра Дюма. Он ехал мимо старинного Пскова, мимо тех мест, в которых ему потом пришлось побывать военным техником.

Приезжал к маме.

Мама ставила те же условия, что и отец: хотела, чтобы хвалили ее квартиру, мягкую мебель с вышивками и тяжелые портьеры на окнах.

Мальчик ходил в кино. Говорил с бабушкой.

Бабушка говорила о религии и святости брака и как будто не знала, разведена ее дочь или не разведена.

У мамы деньги в банке, небольшие «свободные деньги»; настоящее большое состояние у бабушки, но мама «играла».

Сергей с любопытством гостя наблюдал в Питере, как мама получает газету, разворачивает ее и смотрит, какова цена акций Лиа-

позова, Путиловских и других акций, названий которых я не помню. Акций этих не было у мамы в наличии — играла контора. Это была чистая фикция, но интриговавшая испытанием судьбы. Удачи, неудачи напечатаны петитом в строчку. Надо было угадать, когда будет удача, успеть продать и купить чужую неудачу, подождать, когда она обернется удачей, и тоже продать.

Сережа выходил на тихую улицу, шел в Таврический сад. Над замерзшими прудами мерзли знакомые дубы; за большим прудом задом стоял Таврический дворец, недалеко боком — Смольный.

Боком и задом стояла судьба.

Мальчик ходил в кино. Кино существовало, как бы не существуя. О нем не говорили, хотя продавались открытки киноактеров и киноактрис.

На углах стояли газетчики. За газетчиками на стенах висели номера газет и пестрые обложки книжек о Нате Пинкертоне и Нике Картере и многих других; приключения всех сыщиков были очень однообразны. Такие же приключения показывались в кино — многосерийные, повторяющиеся, сокращенные и в то же время неторопливые. И веселые пустячки эксцентрических коротких комедий, в которых были погони, драки и бросание в лицо врагам пирожных с кремом.

Мальчик ходил в кино.

Что оно могло дать?

Тогдашнее кино давало скороговорку чувств и восклицание ужасов. Сергей Михайлович надолго запомнил и записал одну историю.

Вот рассказ об одном фильме. Сергей Михайлович записывает, связывая воспоминания с маминым рукоделием, с диванами, с бабушкой, со спальней бабушки, которая вся в длинно голубых драпри. Он пишет:

«Тревожная струна жестокости была задета во мне еще раньше.

Как странно,— живым впечатлением, но живым впечатлением с экрана.

Это была одна из очень ранних увиденных мною картин, вероятно производства Пате.

В доме кузнеца — военный постой.

Эпоха — наполеоновские войны.

Молодая жена кузнеца изменяет мужу с молодым «ампирным» сержантом.

Муж узнает.

Ловит сержанта.

Сержант связан.

Брошен на сеновал.

Кузнец раздирает его мундир.

Обнажает плечо.

И... клеймит его плечо раскаленным железом.

Как сейчас помню: голое плечо, громадный железный брус в мускулистых руках кузнеца с черными баками и белый дым (или пар), идущий от места ожога.

Сержант падает без чувств.

Кузнец приводит жандармов.

Перед ними — человек без сознания с оголенным плечом.

На плече... клеймо каторжника.

Сержант схвачен как беглый.

Его водворяют обратно в Тулон.

Финал был героико-сентиментальный.

Горит кузница.

Бывший сержант спасает жену кузнеца.

В ожогах исчезает «позорное» клеймо.

Когда горит кузница? Много лет спустя? Кого спасает сержант: самого кузнеца или только жену? Кто милует каторжника?

Ничего не помню.

Но сцена клеймения до сих пор стоит неизгладимо в памяти.

В детстве она меня мучила кошмарами.

Представлялась мне ночью.

То я видел себя сержантом,

то кузнецом.

Хватался за собственное плечо.

Иногда оно мне казалось собственным,

иногда чужим.

И становилось неясным, кто же кого клеймит...

Не забудем, однако, и того, что детство мое проходит в Риге в разгар событий пятого года.

И есть сколько угодно более страшных и жестоких впечатлений вокруг — разгул реакции и репрессий Меллер-Закомельских и иже с ними.

Не забудем этого тем более, что в картинах моих жестокость непрерывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее...» (т. 1, стр. 249—250).

Детство сына крупного чиновника и богатой женщины заклеймило его горячим железом, заклеймило сердце обидой и памятью о жестокости, задавило тарелками, мебелью. И он ненавидел свое детство, совершенно благополучное детство. Он не скитался, как Дэвид Копперфилд, по дорогам, не продавал с плеч последней куртки. Он не клеил на фабрике этикеток на банки. Он не был благополучным человеком. Он был заклеймен благополучием.

Клеймо было снято, сожжено Октябрем.

Сергей Михайлович был «мальчик-пай». Не мальчуган, не мальчишка, а именно мальчик. Мальчик послушный, воспитанный — типичный подросток из Риги.

Но он несчастливый мальчик.

Он писал своей матери: «Мамочка! Почему ты меня жалеешь, что я один, напротив, я принимаю гостей... и хожу по субботам в кинематограф». Через несколько дней он пишет, что в кино видел картину «Потерянный котенок старухи». Он пишет, что расплакался бы, если после этого не шла бы комедия. И он успокоился. Смотрел на то, как люди бросают друг другу в лицо большие пирожные с кремом.

Мама присылала ему открытки с изображением «Шантеклера», который шел в это время в Петербурге. Очень интересный спектакль. Все актеры были загримированы и одеты как петухи и курицы.

Мальчик написал, что это ему очень нравится.

Ему как будто все нравилось в маминых письмах. Подписывается он «Котик», иногда «Твой Котик». Он пишет, что на рождество папа подарил ему черную фарфоровую свинушку: это была копилка в форме свинки. В спине была щель. В нее надо бросать деньги.

Мальчик-пай выпиливал из фанеры карикатуры, полочки, зверей. Спрашивал, как зовут мамину массажистку: мама боялась пополнеть и массировалась.

Через год «Котик» съездил к маме на рождество. В Риге от отца в подарок он получил кружечку, негра из ваты и двух лебедей из целлулоида.

Он был у начальника гарнизона Бертельса, который жил в цитадели (так называлась старинная казарма в Риге). С сыном Бертельса Алешей Сережа был дружен.

Мальчик-пай сообщал о своих отметках. У него была собака Той. Она получила па рождество от отца ошейник. Вечером мальчик поехал на маскарад к генералу Верховскому во фраке, сшитом из папиного шелкового халата, и в цилиндре.

Мальчик в шелковом фраке писал: «Целую тебя крепко. Так крепко, что дырка будет непременно. Твой, тебя любящий искренне, Котик».

Сергею стало легче, потому что папа и мама не встречались. Было только одиночество. И привычные вопросы отца: «Как тебе нравятся мои постройки?»

Тогда он шаркал ногой и говорил, что они очень нравятся. Но потом, уже взрослым человеком, сын-художник говорил про старые постройки в стиле модерн с ненавистью. Он писал:

«Объектом подражания в эту деградирующую эпоху оказалась не другая какая-либо эпоха, а... природа! Но какое это извращенное подражание! Не принципу, не целесообразности природы и явлений природы здесь подражает архитектура, но видимости растительного мира и человеческого тела, дамского по преимуществу. И железо изгибается в лианы. Штукатурка завивается линиями. А формы окон стараются вторить неправильно расходящимся кругам по воде. Фасады подражают раствору крыльев стрекозы. Ручки дверей, вилок и ножей, электрический звонок и ножки ламп извиваются фигурами змеящихся женских тел, в чьих волосах таинственно горят небольшим накалом электрические лампочки» (т. 2, стр. 478).

Стиль модерн очень скоро победил рынок. У нас в Петербурге в стиле модерн в пригороде Охты резали мебель из ольхи для самого немудрящего, непритязательного мещанства, которое быстро поверило изогнутым линиям нового иностранного стиля.

Надворный советник Эйзенштейн был поклонником стиля модерн. Может быть, как практик он стал неплохим архитектором, хорошо располагал комнаты. Но он не столько архитектор, сколько украшатель. Ему надо, чтобы работа нравилась всем. «Все» — это губернатор, начальник гарнизона, дирекция железной дороги и остальные заказчики.

Сын впоследствии говорил об отце, я сказал бы, со свежей враждебностью. Он говорил, что отец — тиран. Была ли тирания? Была невнимательность и жестокость. Он гнул сына мягко — так, как гнут линии орнамента, украшения в стиле модерн. Гнул. Приглашал к нему учительниц. Все это делал невнимательно, небрежно. Сын подчинялся отцу и писал матери: «Я нарисовал узор из гусей и собираюсь делать узор из змей».

Это для маминого вышивания.

Больше всего ему нравился цирк. Он уверял, стараясь подражать хорошему тону, который царил в Риге среди людей, к кругу которых хотел принадлежать и отец, что в цирке ему нравятся лошади, дрессированные лошади, которых привозил из Петербурга Чинизелли — дрессировщик во фраке, с хлыстом, ручка которого была сделана из слоновой кости. Мальчику нравились рыжие клоуны.

В одной из первых своих театральных постановок, «На всякого мудреца довольно простоты», Эйзенштейн вывел на сцену сразу восемь клоунов: все были рыжие.

Помню Сергея Михайловича молодым: золотоволосый, с нежным цветом лица, какой бывает у рыжих людей, с тонкими бровями и с очень красивыми руками. Таким, вероятно, он был и в детстве — высоколобый, нежный, тихий, легко ранимый мальчик.

Много учился; учился английскому, французскому, немецкому языкам и даже фотографии. Все шло успешно.

Когда он вырос, то элегантность приняла форму эксцентриады. Эйзенштейн носил очень широкие штаны, подчеркивал, зачесывая свои золотые волосы, высоту лба. Он не стал толстяком. Был по сложению похож на японского борца с невыделенными сильными мускулами, с очень широкой грудной клеткой и с мягкими движениями.

Маме мальчик писал про цирк так: «Подумай, я был в цирке и видел сразу 14 львов, как они рычали, чуть укротителя не съели! Вчера я был днем в Театре на «Демоне»... а Демон сам мне не понравился, а жених Тамары похож был на твоего куафера. Мне очень надоело в предпоследней картине слушать разговор Тамары и Демона». И дальше он продолжал: «Я пишу уже английские диктовки, учу новый стишок по-английски. Благодарю за открытки...» и т. д.

Он писал условные письма хорошего нескучающего мальчика.

В 1912 году развод состоялся.

ПРИБЛИЖАЕТСЯ НОВОЕ

Оказалось, что папины знакомые — мамины знакомые, и в дом теперь мало кто приходит — даже на папины именины и на пасху.

Летом поехали на дачу. Событий там оказалось мало; правда, приходил знакомый мальчик Максим Штраух; он побывал в Москве в Художественном театре: там перед началом представления не звонили, а стучали.

Шла пьеса «Синяя птица».

Пьеса эта еще идет и сейчас, но она теперь шуршит.

Все ее декорации, которые когда-то сделаны прекрасным театральным и позднее кинематографическим, ныне умершим художником В. Егоровым, высохли, стали такими привычными, уже рассказанными заранее, что прежнего удивления на них и на актеров, которые играли роль Хлеба, Сахара, Кота и Пса, нельзя себе вообразить.

Дети в пьесе Метерлинка искали Синюю птицу; она была птицей счастья, а находили только птицу воспоминаний. Актеры изображали неожиданным способом обыденные вещи. У девочки и у мальчика, ищущих счастья, был верный друг Пес и ложный друг — предатель Кот.

Штраух сын врача; папа давно умер, и мама умерла. Неожиданно Штраух оказался мальчиком одиноким, без сверчка и чайника, без уюта дома.

Сергей Эйзенштейн с ним особенно дружил.

Мальчики поставили сами для себя «Синюю птицу».

Эйзенштейн играл роль Огня.

Роль Воды и Молока исполняли сестры Штрауха. Максим Штраух играл роль Пса и имел успех.

Первый театральный успех, потом тысячу раз заново осуществленный.

В качестве зрителей были мобилизованы все соседи по даче, с одним условием: им не разрешалось уходить во время представления...

Отец жил отдельной жизнью, ходил на службу и в оперетту. Мальчик увлекался театром.

Существовал и в то время журнал «Огонек», издаваемый Проппером. Журнальчик стоил пять копеек. Печатался на неважной бумаге и был наполнен скучной суматохой фотографий и неважных рассказов.

Жил он, как и вся тогдашняя пресса, объявлениями. Например, из Лодзи: «За один рубль сто предметов» или «Лучший подарок самому себе». Были объявления о лекарственных средствах, средствах от венерических болезней, от импотенции, объявления о книжках, которые делают тебя непобедимым, потому что ты можешь гипнотизировать своего хозяина, сосредоточивая свой взгляд на его переносице. Такими книжками увлекался в свое время даже Пудовкин. Среди объявлений было объявление о том, что тебе пришлют бесплатно книжку, как бороться с пьянством. Маленькая брошюрка рассказывала о том, как человек пил, как он погубил свою семью, стал убийцей, нищим. Все это было переложением одной старой мелодрамы, кажется Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока». Прочитав брошюру, бойко написанную и содержащую много приключений, человек начинал задумываться о том, что действительно пить не так уж интересно и опасно. В конце ему предлагалось купить пилюлю от пьянства: три пилюли — и он больше пить не будет.

Сергей Михайлович никогда ничего не пил, но брошюра его заинтересовала. Он развернул сюжет: в представлении Штраух играл пьяницу, а Сережа изображал и жену, и убитых детей, и отца.

Это был первый сценарий Сергея Эйзенштейна и первая его постановка. Он шел от кукольного театра и от лубка.

Объявления с их понятной семантикой, с точностью смыслового содержания, с прямым ходом поступков тоже влияли на Сергея Михайловича, как они повлияли на другого моего знакомого, сейчас уже немолодого, Сергея Юткевича, вводящего и сейчас в свои мультипликации графическую манеру тогдашних объявлений.

Но, как говорилось в старинных романах, «вернемся к нашему герою».

Дети поставили «Коляску» Н. Гоголя.

Выбор темы для спектакля, вероятно, объяснялся тем, что недалеко, в сарае, нашли коляску. «Коляска» — прелестный рассказ Гоголя. Им восхищались Толстой и Чехов.

Спектакль поставлен Эйзенштейном, он же играл роль генерала, приехавшего в гости.

Чернокутского, молодого помещика, который расхвастался, выпивши лишнее, перед генералом коляской, потом спрятался от приехавших гостей в той же коляске и был в ней обнаружен, когда гости выкатили коляску из сарая на божий свет, играл М. Штраух.

Штраух провел роль с большим успехом.

Дети на невысоких рижских дюнах играли в индейцев, расписав тело акварельными красками и украсив головы перьями.

Зимой скучно. Большая пустая квартира; к ее эху мальчик уже привык; кататься по пустому залу на трехколесном велосипеде стало невесело.

Радоваться, что увезли рояль и не надо играть гаммы,— надоело.

Отец уходил на службу.

Он спрашивал у сына, какие у него отметки, подписывал дневники по субботам. Ему тоже было скучно. Он опять спрашивал мальчика: «Сережа, тебе нравятся мои дома?» И выслушивал ответ до конца: «Очень, папенька».

Дома все были налицо: они стояли в одном строю на одной улице.

Вечера в пустом доме длинны. Сережа обыскал все шкафы, все перечитал и пересмотрел; как почти все мальчики, начиная с «Евгения Онегина»; книги он прочел слишком рано, но не как все мы — больше всего интересовался рисунками, сумев среди хлама отыскивать хорошие.

Он рано пересмотрел случайно попавшие к инженеру гравюры Домье, отверг гравюры Доре, нашел книги с рисунками Тулуз-Лотрека и бесчисленное количество книг по архитектуре.

Он должен был стать архитектором.

Книги подтвердили ему решение отца.

Сережа увидел в книге огромного формата, как войска бесчисленными канатами подымали Александровскую колонну на Дворцовой площади; это было похоже на борьбу лилипутов с Гулливером.

Стоявшая посреди площади колонна была прекрасна, как победа.

В большой квартире темно, электрический ток учитывался счетчиком, в богатом доме боялись цифр, которые нарастали с тихим стуком.

В темной квартире мальчик листал «Историю архитектуры».

Учился он хорошо — на пятерки и четверки, по субботам ходил в кинематограф, смотрел многосерийные картины с преступлениями и погонями, ужасался и радовался тайнам очередного боевика.

Картины шли длинными сериями, мелькали надписи на русском, немецком и латышском языках.

Зал шумно дышал и шуршал растроганным шепотом.

Сережа сидел на почетном месте: почти все билеты в кино были «почетными».

Сережа сидел и ел конфеты «Ноки-Поки», а в скучные утра воскресений склеивал из присланных мамой рисунков для вырезания театр.

В кинематограф ходили часто. Раз в хронике Сережа увидел тот дом на Альбертштрассе, в котором он жил: дом, построенный папой.

На тот просмотр Сережу повел отец, сидели рядом.

Смотрели вместе, видели разное.

Пока живешь, то неотчетливо понимаешь, насколько изменяется мир вокруг тебя; главное изменение начала века было изменение скоростей, изменение зрелищ и изменение способа видеть, думать, чувствовать, что обозначает смену поколений.

Начнем с того, что после революции 1905 года чрезвычайно возросли тиражи книг. Люди еще не научились доводить до конца революцию, но они заинтересовались миром; он беспокоил своей неустроенностью сознание.

Менялась не только Россия — менялся мир. Появлялись новые способы сообщения, узнавания.

Так, в далекой Америке было много людей, которые недавно приехали и не знали английского; они приходили в кино; в кино можно было смотреть, не зная языка.

Комические картины, простые мелодрамы были понятны для всех.

Поток мелких денег прошел через бесчисленные кассы мельчайших кинотеатриков.

Молодой Чаплин становился одним из самых знаменитых людей в мире.

Мир увидел самого себя, далекие города; видовые картины смотрелись нехотя, но все же смотрелись, и молодой Эйзенштейн их очень любил.

Мир расширился, готовясь к новым потрясениям; как будто сняли перегородки, изменились размеры комнат.

Кинематографические драмы с их убогим сюжетом, с повторяющимися погонями показывали новую быстроту действия, новый способ связывать события. Кино становилось и у нас популярным. Лев Толстой даже пошел в психиатрическую лечебницу, где была киноустановка, для того чтобы посмотреть кинопредставление; смотрел он очень внимательно, и новый способ соединения частей драматургического произведения, к изумлению будущих ценителей, вдруг проявился в драме «Живой труп», которую тогда писал Толстой.

Неузнанным, неназванным входило новое в жизнь. Входило отрицаемым, входило как курьез, как случайная обмолвка.

На улицах появились автомобили; шоферы сидели за прямо поставленными рулями в шубах — предполагалось, что от быстроты

движения они зябнут: машины двигались со скоростью 40 километров в час.

Начали летать самолеты, их называли еще аэропланами.

Сергей Эйзенштейн ездил смотреть на них.

Зазвенели телефоны — деревянные аппараты тогда висели в передних. Для того чтобы позвонить по телефону, крутили ручку.

Увеличилось количество людей на улицах.

В деревнях появились городские костюмы.

В Риге громко заговорили по-латышски.

Конки сменились трамваями. Кроме кирпича на постройке стали применять бетон. Заговорили о железобетонных перекрытиях.

Полы начали покрывать линолеумом; большая фабрика линолеума открылась в самой Риге.

Что было важным и что не важным — никто не знал.

Стояло горячее лето 1914 года. Приходили газеты с тревожными сообщениями, но к тревогам уже привыкли.

Появились новые писательские имена, появились брошюры с обрезанными полями, неизвестно где напечатанные.

Было лето, уже созревал хлеб.

В Сараеве какой-то гимназист стрелял в наследника австрийского престола, человека уже очень старого, и убил его.

Газеты начали выходить с вечерними прибавлениями, но еще печатали фельетоны о французской борьбе. Приходили пароходы с разноцветными флагами. На улицах звенели звонки, зазывавшие прохожих в маленькие кинематографы.

Стояла жара.

Пошли слухи о мобилизации. Около призывных пунктов начали собираться люди.

СТАРАЯ РУССА — СТАРАЯ РУСЬ

Старая Русса — уездный город Новгородской губернии, стоит он при впадении речек Парусья и Перерытица в Полисть. Полисть — приток реки Ловати. Ловать течет в озеро Ильмень.

Русса очень старый город и старый курорт. Создан он еще во времена Аракчеева; в нем воды, грязи, парк, фонтан, семь ванных зданий, гостиницы и церковно-приходское училище имени Ф. М. Достоевского. Лечатся здесь от разных болезней: от того, что прежде называлось золотухой, от плевритов, от болезней печени и от женских.

Летом в 1914 году здесь лечилась Юлия Ивановна.

В городе много церквей — старые, но перестроенные, перекрашенные. Перекрашивали их маляры вольные и маляры монастырские. Я видел в 1910 году такую запись в Новгороде, кажется в

церкви Федора Стратилата. Записи были жестокие — для того чтобы краска лучше держалась, старые фрески, написанные по сырой штукатурке вечными минеральными красками, насекали.

А потом писали по памяти, как по грамоте, писали и лики, и по простоте душевной записывали промежутки легкими орнаментами даже с дудочками и бубнами, как в купеческих залах.

Однажды Николай I в Новгороде посмотрел такую роспись, и хотя он не очень углублялся в искусство, но все-таки был человек насмотренный и изволил спросить:

— У кого учились ваши мастера?

— У матери божьей,— ответил игумен.

— Оно и видно,— изволил ответить император.

Старая Русса уездный город с большим каменным гостиным двором, манежем, колокольным звоном, крестными ходами.

Их видел молодой Эйзенштейн; вспоминал в картинах.

Здесь мама познакомила юношу со строгой дамой А. Г. Достоевской — вдовой великого писателя, крупной издательницей-благотворительницей и владелицей многих дач в Сочи.

Дамы оказались соседками по ванным.

Прежде белокурая, теперь седая, Достоевская была спокойна и милостива. Казалось, с ней больше ничего не может случиться; случилась война.

В галерее курзала испуганно бросались друг другу в объятия не знающие друг друга люди.

В креслах плакал, сняв со слепых глаз черные очки, лысый полковник, прикрытый клетчатым пледом.

Вокзал был набит до отказа.

Мама хорошо знала пароходные пути и сообразила, что можно поехать через озеро Ильмень по Волхову к Тихвину, оттуда — поездом.

Пароходик, лапая воду красными плицами, шел по узкой речке Полисте. Рыжие поля спешно жнут, река узка, ее не видно за поворотом. Высокий пароходик как будто брюхом ползет среди прибрежной травы; так, говорят, ползают ужи по гороховому полю.

Ехали, не останавливались. Ехали через старые дедушкины места. Ехали по незнакомому прошлому, здесь еще не переделанному, не закрашенному, к будущему. Белые церкви сгрудились, как будто они собирались поговорить, что же будет дальше? Стояли они на закате в белых стихирях. Ильмень — древнее озеро, славянское озеро — что только не выросло на его низменных берегах!

Озеро тенистое и кажется мраморным. Белая колоколенка стоит на другом берегу — капитан ее использует как маяк.

Пятьдесят два километра по Ловати — это уже не близко. Старый Ильмень широк. Это большое озеро, вписано в реки.

Берега у входа в Волхов подымаются. Тут наступила ночь, ночь лунная. Пароход, переполненный перепуганными, торопящимися к своим квартирам и вещам людьми, нигде не останавливался.

Зажглись неяркие огни — зеленые и красные на боках, желтые на мачте.

Стучала ко всему привыкшая паровая машина, кланялся, как поденщик, пилящий дрова, балансир машины. Медленно Волховом проплыли мимо залитого луной Новгорода, посмотрели на старые сваи.

Мост вспомнится в сценарии «Александр Невский».

На этом мосту девка Чернавка коромыслом зашибла богатыря Буслая и, смирив, привела его к матери.

Мама спит в каюте. Душно, но что же делать, надо терпеть — война.

Пройдет немного времени. Юнсша приедет смотреть на этот Новгород, увидит храмы молодыми глазами, посмотрит, насколько они углубились в землю, и на киноплощадке на горе Потылиха, над малой рекой Сетунь, построит стройные церкви с золотыми главками.

Как далеко разошлись новгородские церкви. Между ними луга, поля, когда-то они окружали город; сейчас как будто ушли, потерялись, гуляя среди лугов.

Вот маленькая одноглавая церквушка Спаса Нередицы. Говорят, слово это значит, что она из ряда вышла.

Десятый век.

А пароход едет, едет и едет, и люди спят и не знают, что старые лоцманы проводят пароход через пороги, сперва через гостинопольские с высокими берегами, потом через другие — длинные, долгие, струистые.

Хорошо поставлены храмы в старой России. Люди, если не торопятся, строят хорошо. Это увидит потом юноша Сергей Михайлович, увидит, еще не состарившись, и в Мексике.

Сейчас он едет недалеко: в Питер, потом в Ригу.

ВОЙНА И РИГА

Война! Организованы патриотические манифестации, ходят люди с трехцветными флагами и с портретами Николая II.

Сережа тоже ходил на манифестации и потом нарисовал их, только несли знамена не люди, а животные.

Письма всегда характеризуют не только того, кто пишет, но и того, кому пишут. Письма Сережи Эйзенштейна написаны в уменьшенном масштабе. Они сыграны. Взрослеющий мальчик играет в маленького, преувеличивает свое недопонимание.

Мальчик пишет: «В субботу у нас были грандиозные манифеста-
ции, пошел вместе с нею, ходил я по городу около $1^1/_2$—2 часов..
Кричали «Ура», заставляли встречных снимать шляпы... Одним сло-
вом, было очень хорошо». И к письму сделал приписку: «Тольк
мне очень нужно, очень хочется, очень, очень Достоевского». В эт
время ему шестнадцать лет.

Мальчик просит, чтобы ему подарили собаку. Та собака, которо
папа купил ошейник, умерла. Мама обещала прислать новую со-
баку — Джона. Но папа сказал, что пускай пришлют собак
после войны. Во время войны с продовольствием возможны затрудне-
ния.

Это было самое начало войны, сентябрь.

Мальчик, согласившись, написал:

«Итак, жду Джона по окончании войны». Он был терпелив.

Появляются имена знакомых даже среди убитых. Сережа ходи
по госпиталям. Он уже учится в шестом классе. У него изменяетс
почерк, становится шире, крепче, своеобразнее. Он просит, чтоб
ему прислали Шекспира по-английски. Он видел «Гамлета» и забо-
лел после спектакля. Диккенса по-английски уже прочел; проси
еще, чтобы на пасху ему не присылали шоколадные яйца, потом
что ему папа их запрещает есть.

Сергей ждет с нетерпением студенческой жизни: война — вещ
не вечная, все говорят, что она скоро кончится. Теперь он готовитс
к приемным экзаменам.

Фронт приближался к Риге. Помрачнели люди. Участились эше-
лоны с ранеными с войны; пошли слухи, что на фронте нет спаря-
дов — совсем нет.

Шел 1915 год. Сергею Эйзенштейну семнадцать лет. Он кончи
реальное училище и утешал маму в письмах, что война не може
долго продолжаться, и он на войну не попадет.

Кончил он очень хорошо. Документы были посланы в Петроград
Отец сам с ним поехал на приемные испытания.

Они ехали в вагоне первого класса, в вагоне много офицеро
Разговоры были осторожно-испуганные.

Все читают газеты.

Желтели деревья. Окна в вагоне спущены. За поездом бежал
дети, кричали: «Газет! Газет!»

В вагоне говорили, надо ли бросать газеты — в газетах плохие ве-
сти; а газеты нужны на папиросы или для того, чтобы делать из ни
фунтики для ягод.

Поезд шел тихо: мешали эшелоны. Эшелоны стояли с раскрыты-
ми настежь дверьми теплушек. Из теплушек смотрели солдаты. Он

Под Петербургом начались еловые леса, пустые, но зеленые, потом переполненные платформы, на них больше женщины — мужчины на войне.

Вагоны первого класса внутри обиты красным бархатом и очень удобны.

Папа объяснял сыну, что во время войны надо работать. В дороге папа объяснял соседям по купе, что Институт гражданских инженеров очень важный — гражданские инженеры строят дома.

Они архитекторы деловые. Дома нужны для того, чтоб в них были квартиры, которые бы снимали жильцы. Надо уметь планировать квартиры так, чтобы было побольше квартир с парадными ходами. Квартиры надо делать небольшие — трехкомнатные, четырехкомнатные, по-новому, с водяным отоплением. Фасад нужно делать просто и элегантно. Рустовка — декор парадного входа, легенький орнамент и никаких излишеств, например статуй.

Приехав в Петербург, после сдачи документов остановились у знакомых. На другой день опять в институт. Ехали мимо огромных боен, у ворот боен стояли прекрасно вылепленные быки — такие красивые, что не хотелось думать, что их убьют на мясо.

Переехали через скучный Обводный канал, пошли доходные дома — пятиэтажные, шестиэтажные, все серые. Везде солдаты; везде строевое учение; на солдатах ластиковые шинели — не суконные.

Переехали через прекрасный мост с цепями, гранитными беседками.

— Фонтанка. Чернышев мост,— сказал папа.

Въехали на полукруглую площадь, повернули направо.

Стояла улица дивной красоты — длинный ряд домов с прекрасными пропорциями как будто отражался в другом ряду, все это сужалось перспективой к прекрасному зданию.

— Росси! — сообщил отец.

— Очень красиво! — сказал Сергей.

— Устаревшая классика! — поправил Михаил Осипович.

Выехали на Екатерининскую площадь. Рыжий осенний сад, кони над театром, Публичная библиотека слева, потом Невский — широкий, красивый. Церкви, похожие на рамы для огромных картин, и трамваи, переполненные солдатами.

— Это беспорядок,— сказал действительный статский советник.— Это запрещено! Они не платят. Ты идешь сдавать экзамены в институт, который происходит от Института военных инженеров. Видал «Пиковую даму»?

— Видал.

— Германн был военным инженером,— сказал отец.— Военные инженеры имели право носить усы, как офицеры. Он никогда бы не

разрешил такого безобразия, чтобы низшие чины ездили в трамвае не платив.

— Германн сошел с ума,— ответил Сергей. Это было его первым возражением отцу.

Отец ответил:

— Это в опере.

— В том же институте,— продолжал Сергей,— учился Достоевский, писал прокламации, попал на каторгу, потом служил в солдатах, а потом писал романы.

— Никогда не пиши прокламаций.

Я не был на том извозчике и разговор передаю приблизительно. Но Сергей Михайлович рассказывал об этом впечатлении от улицы Росси и о ссоре на извозчике.

СТУДЕНТЫ С НАПЛЕЧНИКАМИ

На наплечниках студентов Института гражданских инженеров вензель с завитушками «Николай I». Это старый институт, основанный еще во времена Пушкина и постепенно становящийся все более гражданским.

Мы обыкновенно улучшаем биографию великих людей, подсыпая им в аттестаты пятерки.

Но Лев Николаевич Толстой, хотя и получил по арабскому языку на экзамене в Казанском университете пятерку, хотя и удивил своими математическими способностями самого Лобачевского, не был даже троечником.

Он заинтересовался своим и как-то отслоился от университета, который, однако, не прошел бесследно в его развитии.

Все же просмотрим отметки Сергея Михайловича.

В реальном училище он пятерочник, но имел тройку по рисованию.

В дополнительном классе рижского реального училища он имел четверки по арифметике, алгебре, тригонометрии, физике и опять тройку по рисованию.

Экзамены в институт он сдал превосходно. Отметки в самом институте у него на первом курсе по математике сперва тройка с половиной, то есть тройка с плюсом, а потом четыре. По физике сперва четыре, потом три с половиной, по химии три, по начертательной геометрии три, по рисованию три с половиной и три, по архитектурным ордерам, в сущности говоря, по истории архитектуры он имел пятерку.

На втором курсе по математике пять, по физике и по химии четыре, по геодезии три, по начертательной геометрии четыре и пять. В общем, он сильно поднялся, но не стал круглым отличником.

Чем же он увлекался в это смутное военное, ненадежное время, когда кроме всего над каждым студентом первого курса висела угроза призыва в армию?

Он очень много читал: одни книги, которые он читал, были обычными для того времени, для юноши, вступающего в жизнь в межреволюционный период, в тот период, когда даже в объявления полуофициоза «Новое время» нахально вкладывалась и порнография или, как теперь вежливо говорят, «вопросы секса».

Сергей Михайлович был очень молод в городе, который тогда назывался Петроград. Стоит уточнить: в разговоре Петербург называли Питер, в литературе — Петербург, официально — Санкт-Петербург. В начале войны, для того чтобы стереть иноземное влияние с имени столицы, его переименовали в Петроград. Имя это, как всем известно, город носил недолго. Революция вернула городу имя Петербург, потом он стал революционным Петроградом.

В Петербурге Сергей Михайлович болел корью — детской болезнью. Это была вторая корь в его жизни. При кори в те времена окна занавешивали красным; так как портьеры бабушкиной комнаты имели красную подкладку, то освещение оказалось подходящим.

Корь прошла, как корь,— легко.

Восемнадцатилетний Эйзенштейн, уже отболевший корью, интересовался разными книгами, в том числе и книгами, которые обыкновенно многие читали, но прятали. Он читал и «Полудевы» Бурже, и «Полусвет» Дюма-фиса — так иронически обозначал Эйзенштейн сына Александра Дюма. Эти книги он читал по-французски, они лежали у него в желтеньких обложках.

Комната утром была ярко-розовая из-за подкладки портьер и из-за штор. Этот цвет смягчал сумрачность петербургского двора.

В комнате по диванчикам, по мягким пуфикам лежали подушки «ришелье». Это прорезанные рисунки; из материи матерчатый рисунок обметывался и соединялся тоненькими лямочками из ниток.

Это было производство дырочек, домашнее самодельное кружево. Анна Каренина тоже занималась «ришелье» в то время, когда она еще никого не любила, кроме сына Сергея.

Под подушечками были спрятаны книжки: «Сад пыток» Октава Мирбо и «Венера в мехах» Захер-Мазоха (вторая даже с картинками).

Такие книги в Питере читали тогда многие.

Более серьезно увлекался молодой студент архитектурой, мечтал купить очень дорогую книгу Г. Лукомского «История античных театров» и в конце концов купил, заняв сорок рублей.

Он ходил по Литейному проспекту, заходил к букинистам и не решился зайти порыться в книгах магазина Семенова.

Магазин этот хорошо помню. Красное дерево, шелковые зеленые занавески на окнах, витрины с книгами. Иллюстрированные каталоги; в каталоге было обозначено, что «Путешествие из Петербурга в Москву» стоит 700 рублей.

Студентом заходил я в этот нестрашный магазин, владелец которого в результате сам разорился. Я спросил его:

— Почему так дорого? Эта книга стоит приблизительно 300—400 рублей.

Хозяин мне ответил:

— Это для того, чтобы ее не купили. Она мне нужна для каталога.

Восемнадцатилетний студент не решался зайти в магазин, где его осведомленному восторгу перед книгами и робкому ужасу перед их ценой обрадовались бы.

Ночью Сергею Михайловичу снились пространства и книги, снилась арка Деламота над каналом, входящим в Новую Голландию, снилась арка Росси, которая с поворотом вела на Дворцовую площадь.

Ему снились дома Петербурга, арки Гостиного двора и арки дома дешевых квартир барона Фредерикса; во сне он въезжал в их пролеты, а за ними ему виделись с отчетливостью чертежей книжные магазины, где продавали Домье и Пиранези в прекрасных листах — полными наборами. Паровичок сна шел дальше и попадал в Париж.

Там тоже были книжные магазины. Паровичок дымил по всему свету, и везде были книги. Площади, пространства. Среди пространства площадей возносились стены строящихся зданий.

Видал Сергей Михайлович уже не во сне театры и театралов. Ходил к Евреинову — был с ним знаком.

Николай Евреинов, староватый красавец, показал ему четыре папки, набитые вырезками рецензий о нем — режиссере.

Николай Евреинов любил славу. Сергей Эйзенштейн — театр.

РЕВОЛЮЦИЯ

Сергей Михайлович знал все театры, все книжные магазины и мог по памяти нарисовать любое здание. Он знал пока город неизменяющийся. Но город изменился.

Петроград потихоньку начинал голодать.

Люди ездили в деревню, меняли вещи. Дом Конецких еще не беднел и не испытывал нужды; деревня жадно брала простыни, старые юбки, брюки, потом стала спрашивать гвозди.

Откуда достать гвозди? Фронт приближался, слухи становились все тревожнее; даже в Государственной думе депутаты, солидные

люди с бородками, говорили, что наши генералы хотят залить русской кровью немецкие пулеметы.

К нашим пулеметам пуль не было.

Пушки давно онемели.

Но в Александринском театре подготовлялась премьера. Уже более пяти лет подготавливался «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда.

Его ждали, удивлялись на сумму расходов, на количество холста, которое уходит на причуды художников.

Во время подготовки постановки умер замечательный актер Далматов, он должен был играть Неизвестного. Его заменили другим, тоже хорошим актером. Арбенина теперь должен был сыграть Юрьев. Нину — Рощина-Инсарова, тогда очень красивая. Тиме играла коварную баронессу Штраль.

Эйзенштейн ждал премьеры.

Сергей Михайлович в театре больше всего любил саму сцену, декорации занимали архитектора больше, чем актеры. Он любил статическую мизансцену, остановленную, но сопоставленную.

Слова театра казались ему неподвижными, хотя он любил монологи в их почти статической слитности.

Уже кончался февраль, последний февраль старого стиля, последний февраль императорской России. Год был невисокосный, число было 25-е. Российской империи осталось жить ровно три дня. Я был тогда солдатом-автомобилистом. Уже год, как перешел в броневой дивизион. До этого побывал на фронте. Был под Перемышлем. Разбил машину на Карпатах.

В середине февраля наши машины разоружили; сняли пулеметы, карбюраторы с машин. Мы не думали, что будет революция. Знали, что предстоят большие беспорядки. Солдаты думали, что надо бить полицию, бунтовать. Мы знали, что еще недавно рабочие с Путиловского завода шли с демонстрацией и дошли до Невского проспекта, потом их отогнали. Мы знали, что попадем на фронт и что на фронте люди живут недолго. Мы знали, как молчат наши орудия на фронте.

Солдаты были в отчаянии. Наши команды с заводами связаны не были.

Готовился солдатский бунт, грозный и беспомощный.

Городовые стояли на перекрестках по двое. Было холодно. Кроме круглых из фальшивого каракуля черных шапок городовые еще надели башлыки, тщательно спрятав концы, чтобы кто-нибудь не схватил за них сзади.

По улицам ездили казачьи разъезды, довольно спокойные, пересмеивающиеся.

26-го числа на площади Восстания казак убил офицера.

На перекрестках стояли пулеметы, у пулеметов — солдаты, а вокруг солдат — женщины, старые и молодые, мужчины, все немолодые, и дети. Войска жались и разговаривали с народом.

Маленькие пулеметы, которые здесь стояли не на окопе, не в гнезде, а прямо на мостовой, казались скорченными зверьками. Старые часы, заведенные властью, еще шли.

Был объявлен спектакль. Шел «Маскарад» с Юрьевым в роли Арбенина. Думали отменить спектакль. Но, как теперь мы знаем, министр двора Фредерикс, от которого зависели императорские театры, приказал играть.

Шел 25-летний юбилей Юрьева; отмена спектакля произвела бы нежелательное впечатление в городе, подумают люди: как будто в городе на самом деле что-то происходит.

Газет в тот день не было. Молодой Эйзенштейн пошел с Таврической улицы на Невский смотреть спектакль. Он давно уже купил билет, и очень дорогой — места за креслами.

В городе постреливали. Городовых — их звали в народе фараонами — не было видно. Улицы неубраны. Много ухабов, много подтаявших сугробов. Тумана нет. Небо высокое, весеннее.

Шел Эйзенштейн по тихим улицам, потом вышел к Литейному проспекту. На Литейном проспекте без дела и без порядка, прямо на рельсах стояли трамвайные вагоны. Рабочие входили в трамвай днем, заставляли вагоновожатых уходить, отбирали у них ручку регулировки и забрасывали ее.

Лишенные дыхания, трамваи никуда не шли.

Несмотря на позднее время, народ на улице был.

У подворотен ждали люди, совещались, как будто что-то должно произойти — например, должна пройти большая процессия — похороны, что ли?

Сергей Михайлович слышал, как стреляли. Но он торопился. Пошел на Семеновскую, перешел через мост. Фонтанка была в пятнах проталин.

Студент дошел до пустого Невского, до Александринского театра. Тут было спокойно и торжественно. Колонны подымались вверх. Скакала под руководством самого Аполлона квадрига бронзовых коней.

Подъезд театра не освещен.

Театр полон.

Этот театр с голубыми декорациями, с белой лепкой, с небогатой и очень красивой позолотой торжествен.

Вместо занавеса возвышался портал, огромный портал; шире обычного проема сцены.

По бокам большие бронзовые двери.

Это был сверхдворцовый вход. Два схода с перилами спускались в партер. Зал ярко освещен, и с началом спектакля свет не погасили. Это было новое слово в театральном искусстве.

Зал становился частью представления.

В императорской ложе сидела, лениво переговариваясь, группа великих князей.

Внутри сцены маленькие, завешанные легкими занавесами комнаты-интерьеры. Заговорили актеры. Действие происходило то на просторе большой сцены, то переходило на просцениум, как бы приближаясь к зрителям.

Декорации были немыслимой величавости, парадности, высоты. Преобладали золото и пунцовый цвет, характерный для художника Головина, которого Эйзенштейн тогда любил.

Студент был захвачен зрелищем. Антракта было только три, но вся вещь была разрезана на куски; монологи разрезаны, перемещены. Декорации прекрасны, как Петербург. Великолепен маскарад: маски подымались прямо из зала. Занавес в глубине сцены перед маскарадом был с бубенчиками. А перед тем как он поднялся, сквозь щель занавеса смотрели в зал веселые участники маскарада, уже прежде пришедшие веселиться.

Юрьев в тот день играл замечательно. Рощина-Инсарова хорошо спела романс, специально написанный для спектакля Глазуновым.

Состоялся и бал с прекрасной музыкой.

Играл оркестр.

В городе стреляли, но в театре этого было почти не слышно.

Юрьев проехал на спектакль с трудом.

Его сперва задержал на Троицком мосту патруль. Потом задержали на мосту около Мойки. Но он добрался: слишком близка и дорога театру была постановка.

Всех поразили костюмы.

Юрьев, одетый в прекрасный белый халат с широкими пунцовыми полосами, разговаривал с Ниной.

Халат чуть ли не оказывался центром всей сцены.

Когда кончился спектакль, то Юрьев, все еще в костюме Арбенина, разгримированный и очень красивый, вышел на сцену. Его императорское величество государь император прислал ему золотой портсигар с императорским орлом и короной, украшенными бриллиантами.

Все это сопровождалось всемилостивейшим манускриптом.

Передал подарок какой-то великий князь.

Я не был на этом спектакле.

Мы в это время на Ковенском переулке в гараже, рядом с французской церковью, во дворе, вооружали автомобили.

Принесли запасные части.

Ставили на место карбюраторы. Снарядов у нас было мало. Хороши были стрелки.

Сергей Эйзенштейн вышел на улицу. Холодный предвесенний воздух. Среди редких голых деревьев Екатерининского сада видна бронзовая спина под императорской мантией. Внизу, под шлейфом императрицы, сидят любовники, советники, военачальники и писатели Екатерины.

Сергей Михайлович вышел на Невский.

В башне Адмиралтейства углом светил прожектор, освещая стены домов и не дотягивая до площади вокзала.

Где-то во тьме стреляли, прохожие жались к стенам.

Сергей Михайлович вернулся домой. Вокруг Таврического дворца ходили люди, сновали солдаты по двое, по трое с оружием, без офицеров; это восстал Волынский полк.

Утром оказалось, что революция овладела городом.

Еще не приехал Ленин, но дворец Кшесинской на углу Каменноостровского и Подьяческой — маленький дворец с каменной беседкой на переломе стены — занят комитетом большевиков. Сама Матильда Кшесинская ночью пришла еще во время спектакля «Маскарада» на квартиру Юрьева: они были соседи.

Балерина плакала, она принесла с собой фотографический портрет с надписью: «Матильде от Ники».

Утром войска заполонили улицы.

Началась стрельба с крыш. Городовые старались, им обещали по семьдесят рублей суточных; но военного опыта у фараонов не было.

Улицу нельзя обстрелять с крыш: тротуар, к которому примыкает дом, на чердаке которого поставлен пулемет, безопасен. Люди на улицах были уже стреляные.

Город был полон гулом машин. Солдаты ехали в грузовиках, лежали на крыльях машин.

Город был весел.

Никто не знал завтрашнего дня, не знал про то, что вот он сам впишет в свою жизнь, какую страницу перевернет.

Все было просто и по-человечески ясно. Думали, что революция повторится в Германии, пройдет во Франции; не считали, что Ла-Манш защитит Англию от революции.

Несколько дней люди верили в простое добро.

В Таврическом дворце собрался Совет солдатских и рабочих депутатов.

Все произошло легко.

27 февраля маскарад царского правительства кончился. Император Николай II снял корону.

С фронтонов зданий сбивали двуглавых орлов.

В Таврический дворец пришли старики — дворцовые гренадеры, они были спокойны и почти веселы.

Не думаю, что во время Февральской революции было убито больше тысячи человек. Сужу по похоронам.

Хоронили на Марсовом поле. Там похоронены далеко не все. Родные разобрали убитых по больницам, чтобы похоронить их по церковному обряду, вернее, похоронить по-обычному.

Обычное кончалось не сразу. Это было увидено по завтрашней боли.

Сейчас была радость. Радовались тому, что неизбежное совершилось.

Биография человека не состоит из переходящих друг в друга моментов.

Биография самоотрицается. Юноша хочет убежать от быта отца, хотя бы в табор цыган.

Свобода пришла и в квартиру на Таврической.

Эйзенштейн и Штраух мальчиками хотели убежать к индейцам.

Пушкин, прославленный поэт своей страны, отец семейства, помещик, писал стихи о побеге.

Стихотворение это начинается словами:

«Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит».

Написано оно было в 1834 году.

Усталым рабом считал себя Пушкин.

Невольниками воспитывали его друзья своих детей.

Труп поэта был похищен у славы и сослан под легким конвоем в деревню.

Путь к покою беспокоен.

Лев Толстой юношей хотел остаться среди гребенских казаков, и хотя вернулся в Ясную Поляну, но всю жизнь хотел уйти от своего прошлого, от комнат, в которых он так много написал. Он тяготился ложно прочной слаженностью жизни, он переживал ужас перед обыденностью.

Это участь не только величайших людей — такова была участь многих.

Сергей Эйзенштейн писал в автобиографии:

«Если бы не революция, то я бы никогда не «расколотил» традиции — от отца к сыну — в инженеры.

Задатки, желания были, но только революционный вихрь дал мне основное — свободу самоопределенья» (т. 1, стр. 73).

Он возвращался к этой теме много раз: «Итак, к семнадцатому году я представляю собой молодого человека интеллигентной семьи, студента Института гражданских инженеров, вполне обеспеченного, судьбой не обездоленного, не обиженного. И я не могу сказать, как

любой рабочий и колхозник, что только Октябрьская революция дала мне все возможности к жизни.

Что же дала революция мне и через что я навеки кровно связан с Октябрем?

Революция дала мне в жизни самое для меня дорогое — это она сделала меня художником» (т. 1, стр. 72).

До революции он был восемнадцатилетним юношей, выращенным взаперти. Был весь в книге, как книжная закладка.

Сейчас он все начинал сначала.


ワタクシハ・
モスコミ・ム
フヂミ 1920 2/XI

СЭР ГЭЙ

Один из журналов создал памятник Аркадию Аверченко. Назывался тот полутолстый журнал «Аргус». Редактором его был Василий Регинин.

Однажды журнал вышел с красочным, как теперь говорят, портретом Аверченко на обложке.

Аверченко на портрете был одет в соломенную шляпу. Внутри каждого номера закладка — картонка желтого цвета с прорезанным отверстием, это было похоже на поля канотье. Журнал нужно было свернуть, продеть сквозь картонку, и получалась цилиндрическая скульптура в шляпе.

Это был условный недолгий памятник.

Несколько недель стоял он на всех углах и перекрестках у газетчиков.

Аркадий Аверченко был толст, спокоен, остроумен.

Медленно вырастал, превращался не то в Лейкина, не то в Потапенко.

После Октября он эмигрировал.

Карикатура, принесенная Эйзенштейном в журнал для Аверченко, судя по тому, что мы сейчас имеем в архивах, интересна. Но Сергей Михайлович и в средней школе и в институте по рисованию получал четверки.

Аверченко, посмотрев рисунок, величественно вернул его со словами: «Так может нарисовать всякий».

Студент пошел на Владимирскую улицу, где помещалась редакция «Петербургского листка». Газета эта в Питере славилась тем, что она из Финляндии специально выписывала бумагу, годную для самокруток,— дешевая серая бумага, не дающая неприятного дыма.

Из этой газеты крутили «собачьи ножки» приказчики и извозчики. Редактором и собственником «листка» был Худяков — автор роскошного тома о балете.

Он карикатуру принял.

Подписывался Эйзенштейн — Сэр Гэй, что означало и «Сэр Веселый» и Сергей.

Напомню, что молодой Бабель подписывался — Баб Эль.

Новая карикатура Эйзенштейна изображала Людовика XVI, рассматривающего портрет Николая II. Покойный король завидовал и говорил про царя: «Легко отделался».

Это было время, когда решили, что русская революция будет бескровной.

Худякову рисунок понравился: он дал за карикатуру десять рублей.

Эйзенштейн пошел к Пропперу. Проппер издавал «Огонек» — журнал в синей обложке, плотно занятый мелкими рассказами, фотографиями, сплетнями. Сплетни и смесь продолжались и на обложке.

Художником у Проппера служил некий Животовский, ремесленник необыкновенно плохой, совершенно не умеющий рисовать, но издали уважающий искусство. Тут Эйзенштейн получил 25 рублей и обрадовался: ему нужны были деньги на книги.

Начались хорошие дни. На улицах было сколько угодно натуры. Все люди изменились. Держась за столбы, говорили ораторы, разные, спорящие друг с другом. Помню старичка крестьянина, он носил поперек груди красную ленту с надписью «Свобода слова!» Это нужно было для охраны личности — старик говорил как большевик.

Спорили все: Марсово поле покрылось мелкими митингами. Эйзенштейн сделал несколько набросков.

Дело было не в том, что молодой художник заработал несколько десятков рублей и напечатался. Самое веселое было в том, что завтрашний день уехал в неизвестность. Питер отрезан от Риги, от папеньки.

Маменька испугана. В Институте гражданских инженеров — штаб милиции. Эйзенштейн стал милиционером; надо наводить новый порядок.

Власть тяжелого отца, вежливая домашняя тирания кончились, можно все начать сначала.

Сергей Михайлович ходил по книжным магазинам. Сколько раз он прежде держал в руках «Темницы» Пиранези. Смог купить теперь три разрозненных рисунка и несколько разрозненных томов.

Он уносил с собой книги на Таврическую улицу. Книги взяты под мышку. Как ни странно, они не тяжелы, края их не режут — своя ноша не тянет.

Рисунки свернуты.

Их студент нежно держит на ладони.

Заново смотрел студент-архитектор на город.

Есть площади, похожие на комнаты, есть площади, похожие на поля.

Дворцовая площадь похожа только сама на себя.

Больше по редакциям Эйзенштейн не пошел.

Весной Сергей Михайлович был призван на военную службу и зачислен в школу прапорщиков инженерных войск. Здесь он узнал нехитрое искусство убегать из казарм, расположенных между Кирочной и Фурштадской улицами, в помещении немецкой школы, в город, к себе, к книгам, к улицам; ел борщи и гречневую кашу со свиными шкварками и маленькие кусочки вареного мяса, нанизанные

на длинную щепку,— эти кусочки назывались тогда «казенным воробьем».

Все стремительно менялось.

Из окна второго этажа углового дома на Невском в толпу стреляли из пулемета. На мостовую легли раненые, убитые; мелкими цветными пятнами легли брошенные вещи.

Вскоре поднял мятеж Корнилов.

Вооружались заводы; оказалось, что почти весь город против генерала.

Те, которые были за, спрятались.

Сергей Эйзенштейн в отряде сырой ночью стоял под Красным селом на Московском шоссе. Осенние ночи долги.

Ждали наступления казаков и «Дикой дивизии». Существовала дивизия с таким экзотическим названием, хотя на Кавказе последние тысячи лет дикарей не было.

Утром Сергей зашел в домик путевого сторожа погреться. Сторож не спал, сидел у стола. На столе светила через закопченное стекло керосиновая лампочка с плоским фитилем. Старик сообщил: казаки и горцы на город не пошли, с красными частями встретились они дружно.

Эйзенштейн достал из кармана книгу и сел читать.

Книга была по архитектуре, но малого формата, ее Сергей Михайлович долго искал.

УМЕНИЕ ВИДЕТЬ, А НЕ ТОЛЬКО УЗНАВАТЬ

Есть затоптанные, как ступени метро, слова, без которых трудно передвигаться.

Есть выражение — путь жизни.

Сергею Михайловичу Эйзенштейну исполнилось двадцать лет. Знал он театр, книги, дом матери, дом отца в Риге. Краем глаза видел восстание революционеров Латвии и страшное кровавое его подавление.

Мы давно знаем, что если глаз наш установлен на дальнюю точку зрения и если он внимателен, то мы совсем плохо видим периферийным зрением.

Смысл явления разгадан много позднее, уже в шестидесятых годах.

Говорю это подробно: так начинаю определять для себя понятие «монтаж».

Мы видим избирательно.

Взгляд Сергея Михайловича в Петрограде был зафиксирован на искусство. Днем и ночью он думал об искусстве, о книгах по архитектуре, в частности об архитектуре театра. Записей о том, как

он воспринимал революцию, у нас нет. Но по последующим записям видим, что в те дни жизни Сергея Михайловича направление взгляда изменилось.

Он как будто потерял все!

Был богат — стал беден, теперь отрезан от города, в котором родился, от людей, которые его окружали в Петрограде, потому что они были богатыми родственниками богатой матери.

Он оказался новым Робинзоном на новом острове среди новых строек.

Старый Робинзон был тоже моряк, убежавший из родного дома.

Сергей покинул старый дом на Таврической улице, сменив мягкую мебель на нары товарного вагона.

Горели в те дни костры на левом берегу Невы.

Дров много: из дров, которыми должны были отапливать Зимний дворец, люди Временного правительства сложили последние свои временные укрепления.

Горел костер на Дворцовой набережной. Тени укреплений качались. Мостовая набережной была похожа на измельченные волны.

Вчера на правом берегу Невы в оперном зале за Петропавловской крепостью пел великий Шаляпин новую для себя баритональную арию Демона.

Арию отчуждения.

В дни, когда изменялась история, 8 октября, на левом берегу Невы встретились друг с другом близкие и далекие друг от друга поэты — Маяковский и Блок.

Блок принял Октябрь как новое вдохновение, как музыку истории.

Пришел радостно и трагично, уходя от старых друзей.

Он, как секретарь комиссии, присутствовал на допросах царских министров. Он давно знал цену царизму, а теперь узнал цену людям Временного правительства.

Новое становилось старым. Будущее прояснялось в прозе и в ступенях отрицания.

Блок по наряду домового комитета сидел у ворот дома и, как он сам пишет, «охранял покой буржуев». Охранял от революции. А он — за эту революцию. Какой-то прохожий, увидев Блока на дежурстве, удивившись, сказал, проходя: «И каждый вечер в час назначенный, иль это только снится мне!» Это он прочел стихи из «Незнакомки». Блок презирал соседей, двери которых охранял. Его записи начинаются с января 1918 года. Писал он тогда статью «Интеллигенция и революция», говорил о том, что надо услышать музыку революции. Он пишет поэму «Двенадцать», пишет самозабвенно.

От него отрекаются друзья. Ему и Есенину на выступлении кричат, что они «изменники». Он пишет поэму и книгу о Катилине, счи-

тая его революционером Рима, противопоставляя его благоразумному, по-кадетски, по-буржуазному Цицерону.

Он всеми силами уплывает от прошлого. Ищет для себя в истории отзвука и видит долготу грозных лет.

Все испытывает его крепость.

Время было грозно и смутно.

29 января Блок записывает: «Война прекращена, мир не подписан». Так фиксируется формула Троцкого, которая принесла много горя революции.

Немцы шли на революционную Россию.

Блок писал стихотворение «Скифы», обращаясь к Европе. Россия стоит между Европой и Востоком. Если Европа не примет революцию, то скифы откажутся от роли посредников. Те скифы, которые, по словам ионийских философов, изобрели гончарный круг, двузубый якорь и плуг, кочуя и создавая свою культуру.

Надо решать, с кем будешь дружить, с кем будешь бороться. «Немцы,— записывал 2 марта Блок,— по-видимому, отказались подписать мир».

Распался круг друзей. Одинокий поэт ведет дневник.

Готовится празднование Октябрьской годовщины. Днем поэт с женой идет в процессии к могилам жертв первой революции на Марсовом поле. Вечером — речь Луначарского, спектакль Маяковского «Мистерия-буфф». 9 октября 1919 года вести о революции в Германии.

Эйзенштейн молод. Опыт его мал, но он дорожит всем новым, что видит. Он вспоминает:

«Ижора. Река Нева. Семнадцатый год. Школа прапорщиков инженерных войск. Понтонный мост.

Как сейчас помню жару,
свежий воздух,
песчаный берег реки.

Муравейник свежепризванных молодых людей, двигающихся размеренными дорожками, разученными движениями и слаженными действиями выстраивающих безостановочно растущий мост, жадно пересекающий реку.

Где-то среди муравейника двигаюсь и сам. На плечах кожаные квадратные подушки. На них краями упирается пастил. И в заведенной машине мелькающих фигур, подъезжающих понтонов, с понтона на понтон перекидывающихся балок, перил, обрастающих канатами,— легко и весело подобием перпетуум мобиле носиться с берега по все удлиняющемуся пути ко все удаляющемуся концу моста...

Нет, пе па образцах классических постановок, не по записям выдающихся спектаклей, не по сложным оркестровым партитурам и не

в сложных эволюциях кордебалета — впервые ощутил я упоение прелестью движения тел, с разной быстротой снующих по графику расчлененного пространства, игру пересекающихся орбит, непрестанно меняющуюся динамическую форму сочетания этих путей — сбегающихся в мгновенные затейливые узоры с тем, чтобы снова разбежаться в несводимые ряды» (т. 1, стр. 87—88).

Я привел эту относительно длинную цитату, относящуюся к воспоминаниям о 1917 годе, когда Эйзенштейн был солдатом школы прапорщиков инженерных войск, потому, что эта инженерная работа художника и как эмоциональный сценарий, в ней сценарист пытается передать мускульное ощущение отдельного человека в общей работе. Это тот человек, который потом будет снимать кадры, «пожирающие пространство».

Бытовало в старину в кино это выражение, рожденное Эйзенштейном.

Три дороги легли перед молодым Эйзенштейном, после того как была расформирована школа прапорщиков инженерных войск.

Первая дорога — он мог вернуться в Институт гражданских инженеров на третий курс. Все экзамены по математике сданы. Он голодать не будет, потому что в старом купеческом доме много серебра, простыней, скатертей и всего того, за что мешочники дают хлеб, масло. Обстановка становится заменой валюты. Так и говорили: «мягкая валюта».

Вторая дорога — он мог уехать к отцу, в буржуазную Латвию. Отец зовет.

Третья дорога — он мог поступить в Красную Армию.

Фронт был всюду. Это не тот фронт царского времени, на котором в десяти верстах от окопов было тихо, как за глухим забором. Редко-редко залетит не очень опасный и не страшно гудящий неприятельский самолет. Сейчас на Россию напали со всех сторон. Разорванные фронты двигаются. Немцы наступают и останавливаются, потом снова наступают. Мир прерван. В соседних государствах накапливаются осколки офицерства. Создаются фронты. Петроград на время лишается окрестностей.

Вот в это время Эйзенштейн, 18 марта 1918 года, вступает в ряды Красной Армии и в сентябре выезжает с эшелоном на северо-восточный фронт.

Началось медленное созревание двадцатилетнего юноши. Он шел через горы времени. Знал, что то, что за спиною, неверно, а что впереди — не знал. Шел вперед. Стал техником военного строительства Петроградского района.

Техником он был записан как студент третьего курса.

ДОРОГИ, ДНЕВНИКИ, ЦИТАТЫ И СОМНЕНИЯ, А ТАКЖЕ ЛИЧНЫЕ ДЕЛА ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Под Москвой не всегда к осени успевают покраснеть на кустах все помидоры. Поздние снимаются зелеными. Для того чтобы они дозрели, кладут плоды в темноту. Если помидоров мало, можно прятать плоды в валенки: там они тихо дозревают.

У художников бывают периоды созревания.

Они работают, собирают материал, делают эскизы, но даже иногда сами не знают, кем они будут: художниками? писателями? режиссерами?

Сергей Эйзенштейн дозревал на железной дороге. С 20 сентября 1918 года до августа 1920-го жил он в теплушках или на случайных остановках строительной организации.

Эшелоны переползали из города в город, стояли на дальних путях. К эшелонам приставали на дороге новые люди, с эшелонов сходили люди.

Та строительная организация, к которой принадлежал Эйзенштейн, называлась первоначально «18-е военное строительство» и принадлежала к составу 6-й Действующей армии. Эшелон этот был одновременно и творческим коллективом, сосредоточенным в нескольких теплушках. Здесь странствовали художники, инженеры, актеры и режиссеры. Должности были не распределены.

Это было медленное течение соков по жилам новой страны.

Первой долгой стоянкой была Вожега. Вожега находилась в старой Вологодской губернии, избы в ней были двухэтажные, старинной стройки. На верхнем этаже огромные сеновалы; въезжали наверх по длинному намостью прямо с возами. Скот стоял внизу.

Сейчас не могу написать точного маршрута военного строительства: места, в которых побывал Сергей Михайлович, по названиям могут оказаться на северо-западном фронте. Но дело идет о теплушке Эйзенштейна.

Еще в Вожеге Эйзенштейн принимал участие в спектаклях клуба коммунистов в качестве режиссера, декоратора и актера. Это объяснялось тем, что клуб был самодеятельным.

В Вожеге были разработаны эскизы декораций к «Мистерии-буфф» Маяковского.

Попытка эта была одна из первых.

Трудная вещь — месяцами ехать в эшелонах. Неудобно, очень холодно или очень жарко. Железная печурка накаливает трубы лишь на мгновение. Трудно ломать доски для печурки. Помню, что мы это делали буфером от вагона — очень удобная замена топора. Теперь эти сведения никому не понадобятся — поезда ходят на автосцепке.

Есть такое правило на войне: никуда не проситься и ни от чего не отказываться. Не надо брать судьбу в свои руки.

Итак, назначили Сергея Михайловича сперва в Вожегу. Вожега — это и река и название поселка. Река считается истоком Онеги. Почему туда направили армию и стали делать укрепления? Потому что в феврале 1918 года юной Красной Армии удалось дать отпор немецкому наступлению под Псковом и Нарвой. А 9 марта того же года в районе Мурманска высадились сперва английские, потом французские и американские войска. И 21 июня интервенты захватили Онегу.

Так на истоках Онеги появились люди из Петрограда.

Увидели высокие деревянные избы, двухэтажные, хорошо рубленные. Увидели деревенские платья, пестрые, красивые. Сергей Михайлович потом сравнивал эти платья с набором цветных карандашей. Он любил цветные вещи на столе и в жизни.

Здесь у Сергея Михайловича была важная встреча. Петроград 1918 года был очень голодным городом. Заблокировали порт, угрожали кругом, ждали удара с запада. У Алексея Максимовича Горького — я тогда был с ним хорошо знаком — от цинги распухли десны. Он полоскал рот отваром дубовой коры. Молодым было легче. Горький заведовал ЦКУБУ — там подкармливали интеллигенцию: актеров, ученых, художников. Там паек получал пятнадцатилетний пианист Дмитрий Шостакович. Я даже помню, что он увозил паек на спинке, оторванной от венского стула.

Робинзоновское приспособление.

Ныне покойный поэт Елизавета Полонская писала тогда:

«И мы живем и, Робинзону Крузо
Подобные, за каждый бьемся час.
И верный Пятница — лирическая муза —
В изгнании не оставляет нас».

Мы были на острове, который рос, и плыл, и обращался в материк.

Жила на берегах Невы молодая танцовщица Мария Павловна Пушкина — балерина Музыкальной драмы. Выступала она довольно часто. Заболела цингой. Ее хотели направить на юг. Но юга у Петрограда не было.

Мария Пушкина пришла к Марии Федоровне Андреевой — жене Горького, она в то время заведовала Театральным отделом, которому иногда райком присылал сухую рыбу и даже духи — присылал то, что смог достать. Мария Федоровна хотела отправить куда-нибудь дистрофичку.

И вот Пушкина оказалась в Вожеге, как говорили в XVII веке: «между дворами». В это время она и встретилась с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном. У них был, что называется, «белый роман».

В дневниках Эйзенштейна все время встречаются инициалы МП: «Я говорил об этом с МП. МП согласна».

И МП примкнула к эшелону.

Сергей Михайлович пишет своей матери 11 июня 1919 года: «...предпочитаю быть 21-м в России, чем 1-м в Латвии». Он не жалуется на теплушки, сообщает, что занимается выработкой принципов инсценировки средневековых миракле́й — спектаклей религиозного содержания. Просит прислать книги и дает очень большой список.

Он не был счастлив.

МП была для него недоступна.

В письме из города Холма Псковской губернии, тоже в 1919 году, он пишет матери и как будто себе:

«Ты, милая, конечно, уже не можешь «вселить» в себя взгляд, который я всячески вдалбливаю (и подчас с успехом!), именно: «если, что невозможно, гибнет, то надо либо делать что-нибудь настоящее против этого, а не горевать, или, если первое невозможно, вообще «с корнем вырвать» желание или любовь и привязанность к гибнущему. И мириться со всем неизбежным путем «рассуждения» и «задавливания эмоциональной части».

Эйзенштейн цитирует одного философа, который сказал: «Философия действует, как кокаин, убивая страдания, но лишая радости»; говорит, что приобрел какую-то сверхжитейскую уравновешенность — у него есть перо, бумага и «мои книги»; говорит, что подавил в себе «могущую быть» любовь; вспоминает об Эрмитаже.

Дорога была странна своим маршрутом.

Для того чтобы потом не говорить о приключенческой части истории, скажу коротко, что у начальника всей этой экспедиции, военного инженера, человека молодого, была странная привычка: утром выжиматься на ручках кресла, которое он с собой вез. Кроме того, у него было менее странное желание обосноваться в городе Холме. Впоследствии выяснилось, что около Холма находилось имение его жены. Город Холм действительно представляет дефиле среди возвышенностей, поэтому можно убедить не очень опытных людей, что там надо строить укрепление.

По дороге начальник искал клады в Полоцке, разрывая склепы в старом костеле.

Дороги дальние, путаные — то в эшелонах, то в баржах. Строили укрепления под Двинском, взрывали окопы, оставшиеся от попыток Керенского наступать на немцев.

На фронтовой работе, раскапывая разбомбленные окопы, находя скелеты в разных положениях, Эйзенштейн увидел простую трагичность войны.

Почти два года записывал, странствуя, Сергей Михайлович о книгах, о любви, о расставаниях — пока Мария Павловна была рядом;

между их теплушками была веревка, по которой они друг другу передавали письма.

Он читал все время, рисовал, размышлял о судьбах театра масок и сам писал что-то вроде истории Гамлета, но только главным действующим лицом была мать Гамлета. Он писал, учился строить, разговаривать с людьми, видеть бедствия, следы войны. Горько видеть поле, про которое знаешь, кто усеял его мертвыми костями. Горько читать историю войны по непохороненным скелетам.

В начале 1919 года Эйзенштейн переехал из Вожеги в Двинск. Об этом сохранилась его запись: «В Двинске я сплю на поверхности зеркала.

В отведенной наспех квартире — после занятия Двинска Красной Армией — не сохранилось кроватей. (Времянки-топчаны еще не готовы.)

Но зато горделиво в пустой комнате стоит зеркальный шкаф.

Шкаф ложится на спину.

На зеркальную поверхность его дверцы, отражающей мир, ложится соломенный матрас.

На матрас — я.

Боже мой, как хочется из этого сделать метафорическое осмысление или образ:

Ничего не выходит» (т. 1, стр. 285—286).

Этот кусочек «Двинск» занимает меньше страницы, но эта страничка содержит упоминание о книге Граучо Маркса: книга называется «Кровати». Тут же упоминается «Тристрам Шенди» Стерна, тут же упоминается Мопассан — цитата точна.

Вывод Мопассана: кровать — удел человека. Здесь он родится, любит и умирает. «Боги,— сказано в этом очерке [в очерке Мопассана],— родятся в яслях и умирают на крестах» (т. 1, стр. 285).

Что касается Сергея Михайловича, то он спал на зеркале среди неосуществленных метафор и точных цитат.

Скитания продолжались. Дальше будет упомянут город Холм Псковской губернии, Великие Луки, Полоцк, Смоленск, Минск и Витебск проездом.

По-военному считая, Эйзенштейн жил неплохо: у него была своя теплушка с нарами и, вероятно, с «буржуйкой», которую в то время отапливали разными обломками, подобранными на железнодорожных путях. На кровати спал Сергей Михайлович, кругом лежали книги — очень много книг.

Обычно на вагонах того времени писали: «40 человек, 8 лошадей». Вместе это не помещалось: или люди, или лошади, или, наконец, пополам — тогда четыре лошади. В теплушке Эйзенштейна был он сам и очень много книг: любимые книги на второй кровати.

Сергей Михайлович вел подробнейшие дневники; они записывались в Двинске, в Режице, Торопце и Холме. Всего сохранилось три тетради: первая тетрадь заполнена с 13 мая по 25 июля 1919 года.

Сергей Михайлович писал, что он враг антрактов: антракты снимают напряженность фантазии. Конечно, писал Эйзенштейн 13 мая, надо связывать отдельные сцены «воздушно» с общим действием. Но как это делать — этого он не знал.

Он писал вначале, что действие должно начаться за полчаса до спектакля; это мейерхольдовская мысль — мысль не новая, еще, так сказать, ученическая.

Записи шли вразбивку, цитировались монографии Эфроса, говорилось о том, что хорошо в декорации показывать всю внутренность дома.

Говорилось о том, что будут декорации многоэтажные, как башни.

Дневники чрезвычайно насыщены; они будут использованы во многих работах. Говорится о свете, о повышении площадки со ступеньками; записываются очень молодые мысли: «Не надо забывать, что, по совести говоря, для каждой *пьесы* не только должна быть *своя* сцена, но, я сказал бы, даже свой театр (весь зрительный зал и даже фасад!), а о принципе постановки и говорить нечего. Каждая пьеса должна создавать свой «театр» (запись 18 мая 1919 года).

Сергей Михайлович так много пишет о разделенной сцене, о чистом театре, об импровизации, он как будто готовится к экзамену и пишет о том, что искусство стремится к «чегонетности», то есть оно создает то, чего не было.

В тетради второй, носящей название «Заметки касательно театра, также некоторые мысли об искусстве вообще» и написанной во время скитаний поезда по Псковской губернии, Эйзенштейн пишет: «Хорошо, что зритель перестал следить за содержанием исполняемого». Это записано 9 августа 1919 года. Но это похоже на запись из давних высказываний Мейерхольда. Он верит в «неизбежность» социализма и в «своего рода социализм в театре» (запись 7 августа 1919 года).

Он очень многое понимает, хотя и много цитирует.

12 августа Эйзенштейн записывает: «Сейчас закончил чтение интереснейшей статьи Б. П. Сильверсвана!»

Этот профессор читал на Исаакиевской площади в Институте истории искусств. Он и профессор Гвоздев были большими знатоками многообразия театров шекспировских времен. Если взять предварительные записи Эйзенштейна, то они уже были у Сильверсвана, но многое из них Эйзенштейн видел у Мейерхольда в «Дон-Жуане» и в «Маскараде».

Увлечение анализом античной сцены и сцены времени Шекспира было шире.

Шекспировская много раз описанная сцена многоэтажна, имела просцениум, выходящий в зрительный зал. Все это многократно повторялось в модернистском театре.

Театры шекспировского времени возникали или на основе использования арен, на которых травили собаками медведей, или на использовании устройств тогдашних гостиниц, или на устройстве залов больших учебных заведений. Происхождение различное, но использование помещения имеет одинаковую цель. Разгороженные помещения, обычно имеющие отдельные занавески, служили для членения спектакля. Деления на акты не было, деление на явления появилось позднее. Существовала конвенция — условие, по которому перенос действия в отдельное помещение, в отдельный отрезок сцены обозначался появлением новых действующих лиц или временным перерывом.

Вообще условность была такова, что для параллельного показа действия в двух лагерях враждующих сторон можно было поставить разноцветные шатры на одной площадке. Шатры рассматривали как отрезки сцены, условно отделенные друг от друга на километры.

Сказки по действию обыкновенно прерываются тем, что наступила ночь. Рассказчик заметил в ходе повествования: «Утро вечера мудренее» — значит, говоря сигналами немого кино, действие уходит в затемнение.

В повестях пропуски времени обозначаются сменой глав или сменой томов. В наших драмах мы долго пользовались занавесью, но в действии должно быть выделено главное, которое организует наше восприятие. Мы получаем сигналы только от переломных пунктов действия.

Сергей Михайлович впоследствии соединил способы выделения деталей — разбивку на планы у Диккенса и в кино у Гриффита. Это сделано в блестящей статье «Диккенс, Гриффит и мы».

К вопросам монтажа Сергей Михайлович подготовлялся, анализируя архитектуру театра, вспоминая Мейерхольда, читая Шекспира, читая исследовательские работы двадцатых годов и создавая свою, не завершенную им пьесу...

Эшелон шел. Ехал режиссер, ехали книги, положенные на соседнюю полку. Ехал агитвагон, менялись плакаты, менялись фронты. Потом вагон М. П. Пушкиной отделился от эшелона и уехал.

«Чегонетность» заменялась анализом того, что есть.

Жизнь переосмысливалась, пока он ехал с друзьями, актерами и художниками,— с К. С. Елисеевым, А. А. Аренским.

Ему пришлось самому создавать красоту будущего. Вылет в будущее для искусства, вероятно, так же труден, как вылет бабочки из кокона. Конечно, это лучшая судьба, чем судьба тех коконов, которые варят и потом разматывают на шелк.

В городе Холме Сергей Михайлович повидал кулацкие гнезда. Люди, которые не хотели идти на фронт, откупались, согласны были на все, во всяком случае, на то, чтобы хорошо кормить начальство. Молодежи — дезертиров — в деревне было довольно много, молодых, сытых. Они танцевали под гармонику на зеленых лугах, вытаптывая их до черной земли.

Остался один кошмар у Сергея Михайловича от того времени: что он на путях, тесно, и задом на него идут поезда, как будто никем не управляемые. А сзади, как всегда, горит красный огонь. Поезд пятится бесшумно, потому что паровоз где-то очень далеко. Поезд пятится слепо. Происходит могучая неразбериха железнодорожных путей. Разобраться надо для того, чтобы поспеть понять и выразить; а пути рельсов все время пересекаются, как будто на одном месте сделали бесчисленное количество набросков.

ПО ПУТИ В НОВЫЙ МИР
ВИТЕБСК

Молодой строитель окопов, молодой театральный художник хотел ехать в Москву. Он, узнав, что студенты отзываются с фронта, выбирает не архитектуру, а новую специальность: решает изучить системы иероглифов, чтобы стать переводчиком с японского, и сразу берется за дело: изучает иероглифы, совершенно новые звучания слов; любуется тем, что в японской письменности кроме китайской иероглифической системы применяется еще восемь разных алфавитов, главным образом слоговых.

Эти алфавиты связаны с разными сферами жизни, с разными употреблениями, они — как бы набор своеобразных жанров.

Тут молодой исследователь-художник выясняет, что чертеж и выбор типа конструкции иногда лежат в основе явления искусства.

По дороге с фронта в Москву читавший, много видевший в театре Эйзенштейн увидал еще новое. Эшелон остановился недалеко от города Витебска. Пошли на станцию за кипятком. Пошли в город. Перед глазами замелькали оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции, а потом фиолетовые овалы, черные прямоугольники, желтые квадраты. Что оказалось?

Город Витебск построен из красного кирпича. Казимир Малевич, который в это время заведовал витебской школой живописи, перекрасил город. Он побелил дома, оставив красные пропуски, и положил на белый фон зеленые круги и синие прямоугольники. Город был полон желтыми квадратами, фиолетовыми овалами.

Малевич был супрематист; в Москве, еще до революции, он выставил черный квадрат на белом фоне. Точнее, не квадрат, а не-

сколько скошенный четырехугольник. Малевич говорил, что это отношение сторон и углы заменят старые иконы, изображающие богоматерь.

В это время Татлин, очень большой художник, признанный в театре, в композиции старых картин выделял главные взаимоотношения линий и превращал их в абстрактную живопись. Я видел один из таких набросков у покойной художницы Валентины Ходасевич. Это был черновик анализа. Иногда в истории искусства для художника планы, письма, наброски приобретают самостоятельное значение.

Старый художник Чистяков, учитель больших русских художников, человек, доживший до революции и продолжавший работать, утверждал, что учеников надо учить рассматривать живую натуру в сочетании измененных геометрических тел: тогда, когда они поймут как бы «засущность» формы, то, к чему она может быть сведена, они могут понять и конкретную форму.

Малевич был участником московского восстания, превосходно рисовал. Но он захотел понять элементарную сущность живописного ощущения. Впоследствии, как известно, он перешел от абстрактной живописи к абстрактной скульптуре, создавая композиции из шаров, кубов.

Казимир Малевич называл эти вещи архитектонами, и эти архитектоны в результате оказали, как мне кажется, могущественное влияние на современную архитектуру.

Архитектура держалась за древние формы, созданные при других способах перекрытия, при других способах распределения пространства в городе. Архитектура одевалась в одежды старых ордеров. Она разбивала многоэтажные здания карнизами на несколько комплексов, в которых колонны объединяли этажи, они как бы закрывали декорацией конструкцию. Работа Малевича была по-своему необходима. Этот суровый, нетерпимый человек через живописную абстракцию пришел к архитектурной реальности.

Одновременно с ним в Витебске работал Марк Шагал. Шагал на картинах своих писал не только свечи, пламя которых было направлено в разные стороны, не только людей на крышах, но и летящих людей (молодых и старых), летящих коней. Марк Шагал был и остался, он еще жив и прославлен как великий художник Парижа. Его картины в основном — сочетание смысловых построений, объединенных художественным единством в новое противоречие; так, например, он рисует картины — библейские истории, смешивая их с домами старых еврейских поселков Белоруссии. Это как бы две реальности.

Для Малевича Шагал был академистом; он сопоставлял существующее или по крайней мере имеющее некоторую аналогию с существующим, и, насколько я помню, Малевич ограничивал работу

Шагала в Витебске, не давал ему учеников. Это была борьба направлений.

То, что сделал Малевич в Витебске, тоже было по-своему реально, хотя и фантастично. Красный запущенный город хотелось преобразить сейчас. Его нельзя было перестроить, его можно было только, торопясь, переосмыслить живописно. Так, Натан Альтман и другие художники во времена первых празднований Октябрьской революции конструкциями закрывали колонны старого Петербурга, как бы сдвигая александровские колонны.

Так проехал через переосмысленный Витебск Эйзенштейн по дороге в Москву.

ГОРОД ВО ТЬМЕ

Трамваи ночуют на улицах — то ли отключили не вовремя ток, то ли времени не хватило трамваям доехать до трамвайных парков. Неубранные трамваи печальны.

Молодой Александр Аренский, сын композитора, как бывший москвич, вел Сергея Михайловича: оба несли за плечами мешки.

Сейчас их называют рюкзаками; мы называли «сидорами».

Это мешки без застежек с длинной лямкой. И сейчас я мог бы показать, как сделать петлю на лямке: накинуть на кисть руки, собрать края мешка, всунуть сборки в петлю и разделить лямки так, чтобы они легли на оба плеча.

В «сидорах» носили хлеб, сахар, который всегда был в хлебных и табачных крошках.

Солдату выдавалась махорка в маленьких ненарядных сереньких длинненьких пачках по осьмушке. Табак на черном рынке того времени был валютой — хлеб и молоко за табак давали охотно...

Молодые красноармейцы с «сидорами» на плечах пошли по черным лестницам — парадные лестницы все закрыты, черные не прибраны, но все же проходимы. Почему закрыли все парадные ходы, я не знаю, но был такой обычай в Петербурге и Москве. На парадных лестницах обитали только привидения.

И сейчас случается: построят хороший дом или магазин, и сразу закрывают главную дверь. Как-то удобнее, когда победней.

Шли. Звонили, но чаще стучали: не везде был звонок.

Открывали не сразу. Выходил один жилец. Звал другого:

— Не к вам ли?

Аренский называл фамилию, к кому он. Не сразу появлялся другой. Александр Аренский начинал:

— Я к вам. Я — сын композитора Аренского,— и называл имя.

— Пожалуйста,— говорили из темноты.

— Но вот со мной один мой фронтовой товарищ...

— Знаете,— отвечал голос из темноты.— Мы боимся. Простите, такое время, мы не знаем вашего товарища... потом сыпняк.

С тихим разговором громко закрывали дверь.

Приятели шли по бульварам.

Была глубокая осень.

Дальше вы все можете сами рассказать.

Не хочу описывать, как шуршат мокрые листья.

Я тоже много ходил, искал пристанища.

Бульвары, палисадники, невысокие дома, очень много двухэтажных домов, большие двери... Везде темно. Лестницы.

Опять стук...

— Я сын композитора Аренского.

— Здравствуйте, Саша. Входите.

— Я с фронтовым товарищем.

— Ах нет, мы не можем...— Двери закрываются.

И опять переулки, улицы, проходные дворы. Москва большая.

Наконец Саша Аренский сказал:

— Знаешь, Сережа, я был женат; жена ушла к режиссеру Валентину Смышляеву. Мы не поссорились, оба они хорошие люди. Мы к ним придем и войдем. Сразу садись на пол до разговора. Не можем мы ходить до утра.

Пришли. Это было около Смоленского рынка, поближе к Арбату. Невысокие дома. Бульвары, тогда еще не вырубленные. Крыши трамваев, застрявших ночью на изношенных рельсах, пестры от листьев.

Позвонили.

Смышляевы приняли Аренского хорошо. Усталый Эйзенштейн сел.

— А это кто? — спросил Смышляев.

— Это мой друг,— ответил Аренский,— театральный художник Сергей Эйзенштейн.

— Театральный? — спросил Смышляев.— В самом деле художник?

— Он делал у нас постановки,— сказал Аренский.— Очень талантливо.

Начали накачивать примус. Заварили чай. Гости вынули хлеб, сахар в крошках.

Оказалось, что Пролеткульт ищет театрального художника.

Пролеткульт был или считал себя на левом фланге театрального искусства.

Считалось, что на правом фланге находятся: Московский Художественный театр, Малый театр и Александринка. Но в Александринке был поставлен «Маскарад».

Московский Художественный театр жил Станиславским, но Станиславский был не на правом фланге, а в пути.

В Москве много разнообразных театров.

Существует знаменитый Московский Художественный театр с изображением чайки на занавесе. В нем работал Станиславский, великий режиссер, всегда недовольный. Он считал репетиции главным, а пьесу — предлогом для начала репетиции. Он все переделывал и сам придумывал больше всех, и так часто, так слитно, что этот поток новостей казался спокойным озером с волнами. Рядом работал уже седобородый, розоволицый Немирович-Данченко — благополучный драматург, хороший режиссер, организатор, прекрасный второй голос в мировом театре, успокаивающий гениальность Станиславского. Здесь было содействие и противодействие. Это был великий второй режиссер.

Возникало равновесие — и тогда опасное.

Существовал театр Таирова, театр условный, с трагической артисткой Алисой Коонен, с соперником Мейерхольда Таировым и прекрасным декоратором Якуловым.

Театр Таирова был изобретателен, но ему грозила опасность стать театром шутливой позы и эпатажа — потрясение зрителя с расчетом на улыбку.

На Воздвиженке, в бывшем особняке Морозова, открылся театр Пролеткульта. Говорят, что тот Морозов ездил с архитектором по всему миру и, увидев что-нибудь из ряда вон выдающееся, говорил: «И мне так же». Он закупал идеи или, вернее, заказывал идеи как образчики товара.

Здание получилось интересное, но довольно смирное: в его орнамент вошли португальские мотивы сплетенных и скрученных в узлы канатов. Это пришло в сухопутную Москву от обогнувших мир и завоевавших Индию и соперничавших с испанскими кораблями, воевавших с Англией каравелл Португалии. Здесь был театр Пролеткульта. Эйзенштейн здесь нашел сперва центр уничтожения. Его отправили в «Перетру».

«Перетру» — это Первая рабочая передвижная труппа. Слова для сокращения выбраны так, чтобы название имело ореол какого-то перетирания, перемола. Кроме того, слово «Перетру» напоминало о «пиретруме», порошке для уничтожения насекомых. Предполагалось убить искусство так, как Раскольников убил ростовщицу, без попыток использовать добычу, так как искусство не нужно никому.

С такими мыслями шел по кольцу «А», по заснеженным трамвайным рельсам, двадцатидвухлетний режиссер — от Чистых прудов у Покровских ворот. Шел, греясь движением.

«Не надо искусства,— думал он, судя по тому, что писал,— нужна наука. Не надо слова «творчество». Можно заменить его словом «ра-

бота». Не надо создавать произведение — надо его собирать из кусков, монтировать, как машину. «Монтаж» — хорошее слово, означающее сборку».

Пролеткультовское слово.

Пролеткульт хотел создать все сначала. Были предложения переделать сам язык и заодно алфавит и способ здороваться.

В 1917 году, еще в предчувствии Октября, предполагалось в морозовском особняке спешно создавать новое искусство. Уже создали ЦИК Пролеткульта и вели протоколы заседаний об упразднении многих жанров, опираясь на свое первородство.

Эйзенштейн благополучно дошел до особняка. Трамваи не ходили, и даже рассеянный прохожий под трамвай попасть не мог.

Эйзенштейн показал свои наброски, его приняли в театр Пролеткульта.

Я знаю мысли Эйзенштейна, потому что позже они были изложены им в «Лефе» — журнале левого фронта — и на них несколько смущенно через много лет ссылался сам Эйзенштейн в статьях. Эйзенштейн не хотел висеть в воздухе. Он надеялся опереться на народное искусство. На цирк, на балаган.

Народное искусство при всей своей условности, орнаментальности — традиционно. Но даже впитывая в себя чужие элементы иной культуры, оно легко воспринимается, ибо изменяет их для себя.

Северная русская резьба по кости воспринимала формы искусства рококо.

Старые платья, перекупленные из третьих рук, платья с китайскими и французскими узорами, переосмысливаясь, входили в народное искусство.

Как говорил Достоевский, русский народный театр (он его описывает бегло в «Записках из Мертвого дома») имел свой репертуар, содержа в себе какие-то остатки репертуара французского и итальянского театра. В работах К. Варламова, может быть, сохранились отзвуки великого народного балагана, больше чем в спектаклях Мейерхольда.

У революционного искусства не было своей драматургии. Была старая мировая драматургия и обиходный репертуар. Были попытки обойтись без драматургии, и попытки эти иногда поражали своей молодой легкомысленностью и невозможностью исполнения.

Не было еще своей аудитории. Считалось, что революция — потоп. То, что было «до потопа»,— все ложь. Все надо начать сначала. Это уничтожение в основе имело радость, а не разум. Считалось, что хорошо было бы заменить слова какими-нибудь знаками и, во всяком случае, надо снять то, что когда-то называлось образностью, то есть употребление слов не в прямом значении. Это считалось чем-то подозрительным. Причем намерения, высказанные в словах, были

меньше той взволнованности, которая лежала за словами, предшествовала словам. Не надо судить о людях целиком по тому, что они сами о себе говорят. Люди не умеют сформулировать то, что они хотят сделать, то, что хочет сделать через них время, то, что должно произойти. Рядом с поведением времени есть словесное личное оформление, очень часто задиристое и неверное, потому что оно хочет удивлять... Мейерхольд вместе с Константином Державиным и Валерием Бебутовым в «Театральных листках», посвященных драматургии культуры, писал, требовал:

«Адюльтер на сцене заменить массовыми сценами, пускать пьесы в обратном порядке фабулы, утилизировать для театра героизм цирка и технику машинизма, разливать клей на местах сидения публики, продавать билеты одним и тем же лицам, рассыпать чихательный порошок, устраивать инсценировки пожаров и убийств в партере, утилизировать антракты для состязаний — бег кругом театра, метанье колец и дисков. Все во славу быстроты и динамизма» [1].

Сам Мейерхольд подозревал, что это легкомысленно. Но он хотел уйти от старого театра, хотя бы в никуда, в происшествие.

У нового зрителя была другая задача: он хотел узнать то, что ему узнать не давали, не показывали. Он был за Пушкина и Шиллера.

Я на пять лет старше Эйзенштейна, то есть прошлого видал больше. В революцию вошел двадцати четырех лет с большим количеством предрассудков, чем Сергей Михайлович. Но мне пришлось увидеть, как изменился читатель, как изменился зритель.

Мне довелось попасть раз с Ларисой Михайловной Рейснер в Кронштадт — крепость на острове Котлин. В матросском театре шел «Ревизор» Гоголя. Постановка была самая простая, хотя не без мейерхольдовского влияния, не без пестроты. Люди, которые пришли в театр, театральных представлений видали мало. Их интересовала судьба Хлестакова и чиновников. И так как Хлестаков обманул общего врага — городничего, и был молод, и у него был слуга, который голодал, а потом хорошо наелся, то матросская аудитория противопоставляла Хлестакова всем остальным действующим лицам. Все очень интересовались, успеет ли уехать Хлестаков и поймают ли его.

В антрактах широко обсуждался вопрос, как он поедет, а если поедет, не дадут ли телеграмму, чтобы его перехватили, потом радовались — телеграфа при Хлестакове не было.

Зрительный зал революции был целинный. Новый зритель умел удивляться и должен был узнать все. Он хотел узнать, понять, на-

[1] *В. Э. Мейерхольд,* Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2-я, М., «Искусство», 1968, стр. 28.

следовать искусство Гоголя. Он мало знал, но, конечно, отрицал невежество.

Мы знаем, что Маркс перечитывал греческих трагиков в подлиннике. Мы знаем из писем Крупской, что Ленин внимательно читал Цицерона в подлиннике. Надо все знать, надо все использовать. Коммунизм — это не другая планета, не другая солнечная система, а другая стадия жизни, наследство, включающее в себя работу человечества. Старое нельзя потерять, потому что оно все равно существует в нас. Именно для того, чтобы его переделать, его надо перечитать и осознать.

И зритель, читатель хотел читать, смотреть Гоголя, Шиллера, Шекспира; еще увлекались открытками, но одновременно заполняли все читальные залы и театры.

Этот разрыв в понимании старого и нового еще предстояло узнать и преодолеть Эйзенштейну.

ПОИСК ДРАМАТУРГИИ И ВОСПОМИНАНИЯ О МЕЙЕРХОЛЬДЕ

Вчерашний день существовал и для Эйзенштейна.

Что ему дал покинутый Петербург?

Революцию!

И еще дал впечатление от «Маскарада»; не помпезность «Маскарада», а логику этой постановки, архитектурную логику спектакля.

Головин, делавший пышные декорации в Александринке для Мейерхольда, по образованию тоже архитектор. Архитекторами были Гонзага, Пиранези, художники, которыми увлекался Эйзенштейн.

Сергей Михайлович понял в постановках Мейерхольда не только то, что это красиво, затейливо. Он понял искусство расчленения, как понял на постройке моста великую оживленную монументальность труда.

Сергей Михайлович хорошо знал работы профессора А. А. Гвоздева и других многих профессоров, писавших о шекспировском театре. Он знал об искусстве расчленения театральных действий, перерывах действия и сбора действий.

Театр средневековый, театр шекспировский, украинский вертеп, то есть украинский кукольный театр,— все они театры прерывного действия. Выделялось главное, главное по занимательности, по патетичности, по серьезности. Сцена была расчленена, и если по просцениуму проходили два человека и разговаривали хотя бы о погоде, а потом на внутренней сцене справа или слева в маленькой выгородке происходила любовная сцена, а потом занавеска задергивалась, в другом отрезке сцены происходило что-нибудь новое, то так как места сцены менялись и менялись действия, то одно, перебиваю-

щее другое и выделенное по месту действия, обозначало, что прошло какое-то время.

То, что впоследствии Сергей Михайлович Эйзенштейн обозначил как теорию монтажа,— это не способ перехода с одного крупного плана на другой, это не движение аппарата, это способ создания литературной, театральной, или кинематографической, или какой-нибудь другой системы речи, со своей семантикой. Не слова, а сочетания слов создавали форму.

Это делало и кино. Один Чаплин вел пока непрерывный мимический монолог, но Чаплин московским Эйзенштейном как бы не замечается.

Он изучает «морзянку» искусства. Его работа театрального художника — работа деления.

Расчлененная сцена, лестницы, занавесы внутренне интересовали Мейерхольда не потому, что это было красиво, не только потому, что это было занимательно. Для него это было своеобразной грамматикой новой драматургии. Но существовала — то есть должна была существовать — сама драматургия.

Эйзенштейн, создавая плакаты, создавая пьесы, которые явно не были рассчитаны на то, что их поставят, начинал все вдруг — так часто делают очень молодые люди: Сергей Михайлович учился. И в то же время это человек, который никогда ничего не терял и держал свой архив в необыкновенной аккуратности. Расчленял свой архив и всегда ставил перед собой невероятные по трудности задачи. Сейчас искал способ переосмысления старого. Именно потому он стал учеником ГВЫРМа и автором спектаклей «Мексиканец» и «Мудрец».

ГВЫРМ

Помещений отапливаемых в Москве было немного. Они отличались даже с улицы. Стены, за которыми были отапливаемые комнаты, не серебрились инеем. Темных пятен было мало.

Не было угля.

Замена угля дровами — вещь расточительная.

Дрова требуют дополнительных вагонов — они объемны.

Задача отопить Большой театр тогда ставилась как общесоюзная.

Всеволод Мейерхольд к тому времени, когда Эйзенштейн прибыл в Москву, театра своего и квартиры не имел.

Отвели ему помещение в бывшей гимназии на Новинском бульваре. В помещение вела крутая деревянная лестница. Студия и жилое помещение были объединены.

Студия Мейерхольда носила бормочущее название — ГВЫРМ: Государственные высшие режиссерские мастерские. Это название,

содержащее в себе «ы», было принципиально трудно произносимо. Маяковский до революции говорил: есть еще хорошие буквы: эр, же, ша, ща. Поэзия боролась со сладкогласием. Люди хотели переделывать слова и сокращениями давали способ словотворчества. Это было игрой со звуками.

ЛЕФ вызывал воспоминание о слове — «лев».

Так же переигрывалась старая драматургия.

Весь этот «геологический переворот» пока что занимал плохо отапливаемую комнату. В ней стояли черные гимназические парты старого образца. За партами сидели ученики. На одну парту сел очень молодой Сергей Михайлович Эйзенштейн и еще более юный Сергей Иосифович Юткевич. Преподавали Мейерхольд и с ним Иван Аксенов — человек необычайной эрудиции. Он увлекался не Шекспиром, а елизаветинцами. Он находил в их пьесах совершенно новые ходы. И. А. Аксенов уже давно, в 1917 году, издал книгу «Пикассо и его окрестности». Это большая, очень осведомленная книга, ироническая — к окрестностям, подражателям. Он понимал Пикассо в его движении вперед. Аксенов был тоже молод, но бородат и лыс, только это придавало ему некоторую академичность. С Эйзенштейном он неожиданно подружился. Сергей Михайлович писал про своего учителя так:

«Его сравнительно мало любили.

Он был своеобразен, необычен и неуютен» (т. 5, стр. 404).

Вся студия была своеобразна, неуютна и необычна. В ней преподавали ритм и акробатику Инкижинов и молодая, нарядная, красивая, в кожаном костюме Зинаида Райх. В гимнастическом зале старой гимназии вдоль стенки были прикреплены еще в старые времена перильца для гимнастики. Здесь Сергей Михайлович учился балетному искусству.

В сорок восемь лет он мог необыкновенно легко поднять ногу и владел первоначальными элементами искусства балета.

Что было важно в этом неуютном занятно-странном мире?

В нем существовал последовательный отказ от вчерашнего дня. Если Мейерхольд и в «Дон-Жуане» и в «Маскараде», поставленном до революции, усиливал портал, делал сценический декор еще более тяжелым и противоречивым, чем в старом театре, одновременно отрезая порталом сцену от зрительного зала и выдвигая просцениум вперед; если предреволюционный Мейерхольд работал с Головиным, восторгаясь пышностью декорации и ее красочностью, трудился над постановкой одиннадцать лет, то Мейерхольд послереволюционный, когда ему предложили поставить ибсеновскую «Нору» с актерами театра Нелидова — ставить было необходимо, потому что актеров надо было кормить,— то он, зная, что нелидовские актеры помнят роли, сделал постановку в три дня: взял старые декорации, повер-

нул их спиной, то есть так, что зритель видел не роспись декораций, а только конструкцию декораций. Про эту постановку Эйзенштейн приводил слова какого-то театрала, заметившего, что все участники ее «заслуживали расстрела».

Постановка была в основном перестановкой — перевертыванием.

Новый Мейерхольд совсем снял в своем театре традиционный занавес, традиционную драпировку, отверг задник, показывая сцену часто до глубины задней кирпичной стены здания. Это был театр опрокинутый или вычерпанный до дна.

В этом опрокинутом театре возникали новые условности и новые декорации, и новые режиссеры шли к новому учению создавать площадку, по-новому располагая людей.

Не надо забывать, насколько реалистический театр условен.

Мы сделаем в прекрасной перспективе задники, но когда актер отойдет в глубину, раскроется условность театральной перспективы.

Условны пол, небо и весь разворот сцены. Это очень хорошо знали старые актеры. Эта конвенция, соглашение о системе условностей, была стара и находилась вне центра внимания зрителей.

Зритель видел все это боковым зрением.

Оказалось, что программы и профессуры в студии нет. Читать в ней некому, хотя было очень много театрально образованных людей. Систематически учить они не могли. Поэтому Мейерхольд очень скоро перешел к рассказам о постановках, о старых попытках, о неудачах и удачах.

Я мало знал Всеволода Эмильевича Мейерхольда, хотя и успел несколько раз с ним поссориться, но бывал на его репетициях. Очень жаль, что не засняты ни репетиции Станиславского, ни репетиции Мейерхольда.

А снимать бы следовало много, и так, чтобы, смотря на эти кадры, режиссеры привыкли, удивляясь, учиться.

Мейерхольд мог сыграть за всех — и мужчин, и женщин, и за актеров любого амплуа. Он мог сыграть за актера любой стадии истории предреволюционного театра: он перелистал историю перед своими учениками, к которым он относился не с враждебностью, но с ревностью, с театральной ревностью сменяющихся поколений, к которым он относился как человек, который, не изжив себя, снова начался благодаря революции. Мейерхольд хотел все сделать сам. Он частенько говорил своим ученикам полушутя, что он их ненавидит.

Он их ревновал, потому что любил театр новой любовью.

Давая кому-нибудь постановку, он потом часто отнимал ее, увидев, что делается не так, как он хотел, или, наоборот, увидевши, что

хотя сделано не так, как он хотел, но сделано интересно. Он иногда пользовался работой ученика как случайной мутацией; так, выводя новый сорт, иногда обрабатывают семена ядами и лучами, чтобы, встряхнув старые гены, найти в них новые возможности.

Мейерхольд был человеком, которого любили люди, не спрашивая, любит ли их он сам.

Они тоже его ревновали.

Но надо сказать, что ему было трудно передавать текст — движение теснило слово.

Когда появился Маяковский — близкий и дорогой для режиссера человек,— он не смог поставить «Баню» так, чтобы текст поэта дошел в новой театральной структуре до зала.

Он ревновал и драматурга и актера. Он помнил, как сыграл Сганареля Варламов в «Дон-Жуане». На репетициях Варламов представлялся, что ничего не слышит и даже не хочет двигаться: лениво и презрительно сидел сразу на двух стульях, ошибался даже в фамилии и отчестве режиссера. Но когда был двумя арапчатами открыт занавес и на сцене остались эти арапчата (они должны были поправлять банты на туфлях героев, они были как бы сверхподробностями мольеровской драматургии), оказалось, что все Варламов понимает.

Этот актер может войти сам в любую постановку, может разговаривать с кем угодно, становясь главным человеком в театре.

Прекрасные декорации Головина и тяжелый портал оказались только фоном для великого актера. Когда он выходил на сцену, зрители невольно привставали, чтобы увидеть его до ног; когда он уходил, люди провожали его за кулисы взглядом. Прошел спектакль, долго газеты писали о Варламове и только потом вспомнили о декорациях и режиссере.

Актер нес на себе весь смысл представления, причем в ту сторону, в которую направил его Мольер. Это был слуга, презирающий господина, человек будущей буржуазной революции. Он мог бы проводить господина Жуана до гильотины.

Мейерхольд не любил актеров, но создавал актеров. В него были влюблены, у него учились и мучились тогда Бабанова, Ильинский, Гарин и Зинаида Райх.

Реалистический театр — Малый театр сейчас живет не без влияния Мейерхольда, потому что оживлен был актерами.

Я отхожу сравнительно далеко от темы для того, чтобы показать, как много дал Мейерхольд Эйзенштейну. Сергей Михайлович всегда говорил, что он создан революцией. Скажем так, потому что скажем это не только про него, но и про все наше поколение. Мы созданы революцией. Она вздохнула нами, она научила нас дышать.

Без нее многие из нас были бы декаденты.

Может быть, из всего великолепия мейерхольдовского таланта, из всей его противоречивости сперва меньше всего познал Эйзенштейн актера.

Так случилось, это не было программой. Но об этом я скажу потом.

Сам Всеволод Мейерхольд любил с ревнивой обидой недосягаемого учителя Станиславского, надеясь когда-нибудь встретиться с ним в одной работе.

Станиславский всегда помнил Мейерхольда, ни с кем его не сравнивая.

Новая жизнь неисчерпаема, особенно когда она — жизнь такого большого, меняющегося и своеобразного, замкнутого в себе, но выражающего время человека, как Сергей Эйзенштейн.

Как кончилась работа Эйзенштейна в студии Мейерхольда?

Однажды, как записал сам Сергей Михайлович, когда он получил самостоятельные постановки в студии Мейерхольда, Зинаида Николаевна Райх оторвала от афиши узкую полоску и написала: «Сережа! Когда Мейерхольд почувствовал себя самостоятельным художником, он ушел от Станиславского» [1].

Эйзенштейн принял эту записку, как в старой Турции принимали шелковый шнурок от султана.

Эйзенштейн, много увидавший в жизни, уже обновленный ею, сложил бумажку и ушел, сохранив преданность Мейерхольду и выбрав свой путь.

О Мейерхольде он написал лучше, чем кто-нибудь другой, написал с нелицеприятной и горькой преданностью.

Так опять он был как бы отрублен от своего корня и ушел в другое место для другого дела. Он уходил уже зрелым художником.

Рано и любовно стали на кинофабриках называть его «стариком» в смысле — старший товарищ. По-своему красивый, с прекрасными руками, со лбом мыслителя, со спокойной грацией эксцентрика, рано вкусивший мировую славу и много раз перетираемый, как и в «Перетру», он знал горькое счастье перевоплощения.

ТЕАТР ПРОЛЕТКУЛЬТА

Люди Пролеткульта относились к революции, как будто она еще не победила. Лозунг «Отречемся от старого мира, отряхнем его прах с наших ног» они распространили на искусство.

Но старое прошлое — это не только прах, это и почва, на которой мы стоим, она нас родила. Мы не отрекаемся от прошлого, а отрицаем его.

[1] Записка эта сохранилась в архиве. См.: *С. М. Эйзенштейн*, т. 1, стр. 658.

Человек, который ожидал наступления Корнилова, в окопе на передовой читал Шопенгауэра, не был последователем Шопенгауэра — это был молодой Эйзенштейн, человек, знающий старую культуру и продолжающий жадно изучать будущее.

Войдя в новую жизнь, он вытер ноги, но праха с ног не стряхивал.

Прошлое им преодолевалось быстро, но он сразу же вступил на путь создания нового искусства, а не отметания искусства как целого.

Так современные физики переступают через физику Ньютона, но не отрицают старую физику, не считают ее ошибкой, считая ее законы частными случаями еще не досозданной картины вселенной.

История Эйзенштейна не его личная история. Он прошел те фазы изменения сознания, которые прошло его поколение. Революция научила его по-новому относиться к старому искусству, но не разучила его любить старое искусство.

Я знаю, что такие большие художники, как Татлин, страстно любили старое искусство, иконопись и Александра Иванова.

Всеотрицание было тогда модой. Но этой моде Эйзенштейн не сдавался.

Поэтому многие статьи его начинаются с неожиданного восстановления традиций старых, но заново понятых, перевернутых, получивших новое качество.

Начнем последовательный пересмотр стадий развития режиссера Эйзенштейна.

Вот что писал Эйзенштейн, что было напечатано в журнале «Леф» в 1923 году. Статья называлась «Монтаж аттракционов». Написана она после постановки пьесы, созданной Эйзенштейном и Сергеем Третьяковым и являющейся как бы пародией на пьесу Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Сергей Михайлович сперва целиком стоит на позиции Пролеткульта.

Статья его начиналась так:

«В двух словах. Театральная программа Пролеткульта не в «использовании ценностей прошлого» или «изобретении новых форм театра», а в упразднении самого института театра как такового с заменой его показательной станцией достижений в плане поднятия *квалификации бытовой оборудованности масс.* Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации — прямая задача научного отдела Пролеткульта в области театра» (т. 2, стр. 269).

Значит, театров как учреждений не будет. Они будут заменены показательными станциями. Актеров тоже нет и не будет. Театра

как спектакля тоже нет, как нет и представления: то, что предлагается,— не изобретение новых форм, а ликвидация, упразднение института театра.

Пролеткульт как организация писателей-коммунистов, рабочих по происхождению, появился незадолго до Октябрьской революции. У него был свой руководящий центр. Ленин в письме к М. Н. Покровскому хотел точно определить статус, на основании которого существует Пролеткульт. Записка его относится к августу 1920 года.

«1) Каково *юридическое* положение Пролеткульта?

2) *Каков* и 3) *кем* назначен его руководящий центр?

4) Сколько даете ему финансов от НКпроса?

5) Еще что есть *важного* о положении, роли и итогах работы Пролеткульта» [1].

Ленин в октябре того же года составил набросок резолюции о пролетарской культуре:

«1. Не особые идеи, а марксизм.

2. Не *выдумка* новой пролеткультуры, а *развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры...» [2]

Ленин почти с негодованием относился к теоретикам Пролеткульта. Он делал пометки на статье В. Плетнева, напечатанной 27 сентября 1922 года в газете «Правда». Статья называлась «На идеологическом фронте». Ленин сделал на этой статье множество язвительных пометок, а в письме к Бухарину, написанном 27 сентября того же года, написал о Плетневе: «Учиться надо автору не «пролетарской науке», а просто учиться» [3].

Но Пролеткульт продолжал существовать. Люди думали, что можно в искусстве что-то сделать «нахрапом или натиском, бойкостью или энергией».

Речь шла о том, что нельзя у людей похитить историю.

Ленин писал:

«4. Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры. Только дальнейшая работа на этой основе и в этом же направлении, одухотворяемая практическим опытом диктатуры пролетариата, как по-

[1] *В. И. Ленин,* Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 265.
[2] *Там же,* т. 41, стр. 462.
[3] *Там же,* т. 54, стр. 291.

следней борьбы его против всякой эксплуатации, может быть признана развитием действительно пролетарской культуры» [1]. Это старый великий спор.

«МЕКСИКАНЕЦ»

Репертуара совершенно не было. В 1921 году, уже утвержденный членом Театральной коллегии Центральной арены Пролеткульта, Эйзенштейн сделал режиссерскую разработку пьесы Леонида Андреева «Царь-Голод». Еще до этого он со Смышляевым приступил к постановке «Мексиканца».

Ползает гусеница; живет, перебирая мускулами своих сочленений, потом умирает, обмотавшись длинной нитью. В коконе она и живет и не живет и только потом воскресает бабочкой.

Художнику труднее: эта бабочка должна создать рисунок своих крыльев и определить свой полет.

Сергей Михайлович выбрал военную службу в Красной Армии добровольно и тем самым порвал со старым миром, в котором был хорошо устроен. Но он ехал еще в коконе книг.

Искусство для него определялось искусством; оно двигалось как бы в волноводе. Занимался Сергей Михайлович главным образом архитектурой, в частности архитектурой театра. Он считал, что именно устройство сцены, изменение ее должно привести к новой драматургии.

По дороге Сергей Михайлович принимал участие в постановках, но главным образом думал о сцене и о декорации.

Пьесы, в которых Эйзенштейн принимал участие в качестве декоратора, были случайными. В первом рабочем театре в 1920 году Сергей Михайлович занялся «Мексиканцем» по Джеку Лондону. Тогда много инсценировали Джека Лондона, который был по тому времени революционным. Пьеса «Мексиканец» написана Эйзенштейном и Смышляевым вместе с Борисом Арватовым — одним из теоретиков ЛЕФа. Событие пьесы следующее: какой-то революционной мексиканской группе нужны деньги на революционную работу. В штабе группы работает молодой мексиканец; он убирает комнату и одновременно добывает деньги на марки. Но нужны деньги на покупку оружия. Юноша работает в каком-то боксерском клубе как человек, на котором учатся боксу: он человек для битья. Но он узнал бокс и укрепил мышцы. Приехал знаменитый боксер. Надо его с кем-нибудь выпустить. Юноше предлагают выступление против чемпиона. Сговариваются с администрацией, определяется, в каком раунде будет побит юноша и сколько ему за это заплатят.

[1] *В. И. Ленин,* Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 337.

Но он предлагает чемпиону честный бой, зная, что тот его опытнее. Происходит бой, юноша получает крупный куш и видит перед собой как бы видение — винтовки, которые направят против американцев.

Смышляев решил показать бой отраженно, дать реакцию болельщиков.

Эйзенштейн, оформлявший спектакль, в ходе работы сделался сопостановщиком Смышляева. Он предложил вытащить ринг на сцену. Бой должен был быть настоящим, стать реальным действием.

Иллюзорно-изобразительная декорация, по мысли Эйзенштейна, заменялась рингом, поставленным в середине зала.

Этому воспрепятствовала пожарная охрана. Пришлось придвинуть ринг на авансцену.

Но, кроме того, Сергей Михайлович изменил систему освещения. Не было рампы и не было луча света, который должен был как бы указательным пальцем выделять театральный момент. Эйзенштейн изменил световое решение: потоками света он отделил сцену от зала; он сделал из света как бы движущийся занавес.

«Мексиканец» был первой московской работой Эйзенштейна в качестве режиссера. Он не был ею удовлетворен. Он считал, что Смышляев не понял замысла, и искал самостоятельной работы.

Что же получилось?

Нечто весьма занятное, очень талантливое и очень противоречивое. Прежде всего получился цирк.

Сергей Михайлович создал некоторое подобие шекспировской сцены и в то же время показал настоящий бокс, а не подобие бокса; во всяком случае, несмотря на предугаданность, предсказанность окончательной развязки боя, сам бой был настоящим: в нем были реальные удары.

«МУДРЕЦ» И ДРУЖБА С СЕРГЕЕМ ТРЕТЬЯКОВЫМ

Из всех работ Сергея Михайловича «Мудрец» — наиболее неожиданна, парадоксальна, хотя и сделана она совместно с очень благоразумным писателем Сергеем Третьяковым. Спектакль «На каждого мудреца довольно простоты» представлял собой перелицовку одноименной пьесы Островского.

Сергей Михайлович про эту постановку говорил с молодой серьезностью, выступая от имени группы, с которой он потом очень быстро и как будто безболезненно порвал.

Дело было поведено прямо и решительно. Сергей Третьяков был человеком мейерхольдовской школы; он был уже опытным драматургом с аскетическим отношением к теме.

Тема эта потом часто оказывалась поводом к блистательной иллюминации.

Эйзенштейн полюбил Сергея Третьякова. Тот был высоким, лысым, тихо говорящим, с лицом слонового цвета, с высоким узким черепом, человеком того времени — человеком крайности.

Сергей Михайлович считал Сергея Третьякова прямолинейным как рейсшина. Меня же он называл «лекалом» — линейкой с кривыми кромками, с помощью которой можно вычерчивать разнообразные кривые линии. Сергей Третьяков помог Эйзенштейну переделать «На всякого мудреца довольно простоты».

Постановка была пародией. Я не решаюсь ее привести иначе как в цитате. Вот как она выглядит в записи Эйзенштейна:

«Школой монтажера является кино и главным образом мюзик-холл и цирк, так как, в сущности говоря, сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.

Как пример — перечень части номеров эпилога «Мудреца». 1. Экспозитивный монолог героя. 2. Кусок детективной фильмы (пояснение п[ункта] 1 — похищение дневника). 3. Музыкально-эксцентрическое антре: невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов; сцена грусти в виде куплета «Ваши пальцы пахнут ладаном» и «Пускай могила». (В замысле — ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов — пуговиц офицеров.) 4, 5, 6. Три параллельных двухфразных клоунских антре (мотив платежа за организацию свадьбы). 7. Антре этуали (тетки) и трех офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный... через упоминание лошади к номеру тройного вольтажа на неоседланной лошади (за невозможностью ввести ее в зал — традиционно — «лошадь втроем»). 8. Хоровые агиткуплеты: «У попа была собака»; под них «каучук» попа — в виде собаки (мотив — начало венчания). 9. Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10. Явление злодея в маске, кусок комической кинофильмы (резюме пяти актов пьесы, в превращениях [Глумова] мотив опубликования дневника). 11. Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми). 12. Антирелигиозные куплеты «Аллы-верды» (каламбурный мотив — необходимость привлечения муллы ввиду большого количества женихов при одной невесте), хор и новое, только в этом номере занятое лицо — солист в костюме муллы. 13. Общий пляс. Игра с плакатом «религия — опиум для народа». 14. Фарсовая сцена: укладывания в ящик жены и трех мужей, битье горшков об крышку. 15. Бытово-пародийное трио — свадебная: «а кто у нас молод». 16. Обрыв [действия], возвращение героя. 17. Полет героя на лонже под купол (мотив самоубийства от отчаяния). 18. Разрыв [действия] — возвращение злодея, приостановка самоубийства. 19. Бой на эспадронах

(мотив вражды). 20. Агит-антре героя и злодея на тему нэп. 21. Акт на наклонной проволоке: проход (злодея) с манежа на балкон над головами зрителя (мотив «отъезда в Россию»). 22. Клоунское пародирование [этого] номера героем и каскад с проволоки. 23. Съезд на зубах по той же проволоке с балкона рыжего. 24. Финальное антре двух рыжих с обливанием друг друга водой (традиционно), кончая объявлением «конец». 25. Залп под местами для зрителей как финальный аккорд» (т. 2, стр. 272—273).

Все действия «Мудреца» были реальны. Молодая артистка Янукова лезла на перш — грандиозный шест, с трудом удерживаемый актером Антоновым в равновесии. Это был акробатический трюк с реальной опасностью. Григорий Александров ходил по реальной наклонной проволоке без всякой подмены, без сетки и мог бы свалиться на зрителей. Балкон театра и нижняя сцена были соединены проволокой, и однажды Александров чуть было не сорвался с нее, когда спускался вниз. Если бы один из зрителей не подал сверху палку, которая помогла сделать ему последний шаг, фильмы Александрова никогда не были бы сняты. Трюки были так опасны, что молодой режиссер иногда сам убегал из зала, прячась в подвал.

Аттракционы были достоверны, и их достоверность подчеркивала театральную пародийность. Смысловая структура «Мудреца» Островского, бесконечно нагруженная трюками, исчезала; исчезали мотивировки действий героев и время.

Театральность, обнажение ее сильнее, чем в любой постановке Вахтангова или Мейерхольда.

Это был спектакль о том, как ставится спектакль,— это был оборотень. Если бы отрубить голову у этого спектакля, то под кожей оказался бы вывороченный мех театра (так в средние века говорили об оборотнях), хотя кожа была цирковая. Пародировался Островский, пародировался театр вообще и театр переживания в частности; пародировалась и сама идея сценарной связанности кусков.

Сценическое действие оставалось условным, оно было разбито на куски, которые можно назвать аттракционами. У актеров комедии dell'arte существовали тетради с речами и выходками героев; импровизация опиралась на переделку известного. Эйзенштейн развил этот принцип. Его «Мудрец» был блистательно молодой спектакль.

В спектакль включили небольшой ролик, снятый заранее,— «Дневник Глумова».

Этот ролик — кинематографический дебют человека, о кино еще не думавшего. 120 метров были одним из аттракционов спектакля, но переходящим в другое художественное измерение.

Придавал ли ему тогда сам режиссер особое значение?

Вряд ли. Но встреча с кино состоялась.

Здесь же состоялась и еще одна важная встреча — с Вертовым. Не зная Эйзенштейна, не подозревая о том, что судьба скоро сведет их в остром споре, но не поссорит, Вертов включил ролик Эйзенштейна в один из выпусков своей «Киноправды» под названием «Весенние улыбки Пролеткульта».

Спасающийся от погони Глумов показывался в кино: он вылезал из окна особняка, за ним гнались, Глумов спасался на автомобиле, другой актер прыгал на него сверху. Все это повторяло условность американских кинопогонь. Такие погони у нас показывал Лев Кулешов в «Приключениях мистера Веста», и такие прыжки сверху мы недавно видали у режиссера Рязанова в комедии «Гусарская баллада», только прыгали с дерева не на автомобиль, а на крышу кареты.

ПРИЧИНЫ УСПЕХА «МУДРЕЦА»

Все постановки Мейерхольда были экспериментами.

«Мудрец» Эйзенштейна показался старому режиссеру явлением чрезвычайным.

Спектакль был рассчитан на то, что отдельные аттракционы будут действовать на эмоции зрителя.

Пародийный сюжет — перелицовка — это только предлог для появления аттракциона.

Дело идет о монтаже неожиданностей.

Монтаж здесь не один из видов способов создать смысловую конструкцию, которая заставит неоднократно переосмысливать как отдельные части произведения, так и их совокупность, нет, здесь монтаж соединяет несоединимое, подчеркивает странность смен аттракционов.

Вот что говорил Мейерхольд на курсах режиссеров драматических театров 17 января 1939 года:

«На чем была основана ранняя деятельность замечательного режиссера Сергея Эйзенштейна? Он брал до такой меры поводом для своей режиссерской работы пьесу, что когда он поставил пьесу Островского, то от нее остались рожки да ножки. Мой «Лес» казался абсолютно наивным произведением по сравнению с тем, что делал он. Но я считаю, что он должен был это проделать. Его томила какая-то иная проблема, ему нужно было это сделать, но досадно, что мы все эксперименты делаем на публике. Хорошо было бы, если бы была такая закрытая лаборатория, где мы, режиссеры, могли бы работать с лекциями сопроводительными, как в Планетарии: показывают звезды и выходит человек и рассказывает... Нужно обязательно мечтать о такой площадке дерзаний» [1].

[1] *В. Э. Мейерхольд,* Статьи, письма, речи, беседы. Ч. 2-я, стр. 470.

Что же такое было «На всякого мудреца довольно простоты» — вещь, вызывающая полузависть Мейерхольда? Это было отрицание сюжетной логики, отрицание статического отражения данного подсказанного темой события. Это было соединение вещей вне общей композиции, но с точной установкой «на определенный конечный тематический эффект — монтаж аттракционов».

Делались попытки, широко обсуждаемые, но не частые, заменить театр и цирк народными праздниками без актеров.

Пытались плакатами преобразить архитектуру.

Натан Альтман на Дворцовой площади создал конструкции, которые как бы разламывали Александровскую колонну, скалывали ее косым ударом так, как казачья сабля срубает лозу. Вокруг разрушенной колонны шла манифестация, как бы повторяющая взятие Зимнего дворца.

Теоретики, и среди них Алексей Ган, утверждали, что это и есть то, что заменит искусство.

Хотели создать новую музыку без дирижера.

Появился Персимфанс — симфонический оркестр, который должен был сам находить общность звучания. Обычно руководство переходило к первым скрипкам.

Построения, лежащие в основе драмы и комедии, отрицались.

Великий режиссер Мейерхольд позднее пришел к «Ревизору» Гоголя; он разрезал пьесу на несколько кусков, снабженных титрами, как это делали в кинодрамах, и изменил количество действующих лиц и их взаимоотношения.

Немое кино вошло в театр обнажением смены и самостоятельности кусков, преобладанием движений над заглушенным словом.

Пьесы возвращались к черновикам; они переосмысливались, изменялись значения амплуа, монологи превращались в диалоги, вводились новые персонажи. На сцене появился тот офицер, который обыграл Хлестакова; молодел мудрый плут Осип: он переходил в возраст Хлестакова, как бы удваивая его. Городничиха тоже молодела в забавном показе множества ее любовных интриг.

Изменялись значения героев.

На обсуждении Мейерхольд предложил показать Хлестакова лысым.

Городничему на репетиции придали сердечную болезнь. Сердечные припадки превращали вступительный монолог городничего в диалог больного с докучным врачом; время пожиралось переделкой; сгорала одновременно гоголевская характеристика героя.

Интерес переходил на недоделанность, репетиция вытесняла спектакль. Фигура попыток, ряд изменений в создании произведения, входила в окончательный текст. Творческий процесс шел вспять.

Шутка и пародия овладели сценой в знаменитых постановках Н. М. Фореггера.

Художник обнажал строение сцены, использовались условности театральной перспективы и создавались интересные, но мимо текста идущие спектакли.

Великий театр в большой степени был театром ритмически обусловленным, закрепленным с определенной цезурой в действии и с ясно выраженным, четким делением всего представления, с ритмическим повторением сцен и традиционным переосмысливанием действия перед разрешением конфликта.

Он закрепляет действие; напряженность текста, его значимость, напористость не позволяют героям переосмысливать моменты действия; они окутаны заклинаниями сплетен и бессвязностью пьяно-напряженного монолога Хлестакова, являющегося каркасом действия.

Великий театр словесен. Словесны Эсхил, Шекспир, Мольер, Островский, Чехов.

Потом в театр вошла пауза, она стала соперником текста.

Подразумевающееся действие — подтекст был переосмыслением текста перед революцией. Драма стала загадкой, а зритель в театре — Эдипом.

Когда пришел новый театр с новым текстом, когда появились попытки Владимира Маяковского, оказалось, что театр не умеет читать стихи, действие не поддается слову, не движется под его напором, не обусловливается мыслью.

За словом осталась только интонация. Драматургия Маяковского была понята на сцене только через 25—30 лет.

Пока что новый, по-своему великий театр был «театром как таковым». Играли рампа, падуги кулис, входы и выходы актеров, костюмы и неожиданность толкования прежде известного текста, но не текст.

ПОЯВЛЕНИЕ «МУДРЕЦА» КАК РЕЗУЛЬТАТ ПОПЫТКИ ЗАМЕНИТЬ ЕЩЕ НЕ ПОЯВИВШУЮСЯ НОВУЮ ДРАМАТУРГИЮ

Было жадное любопытство овладеть всем старым. Для нового зрителя старое искусство было неведомым. Но хотелось разговаривать и петь по-новому.

На Днепре в то время, когда на Херсон с правого берега реки наступал Врангель, с нашей стороны было мало войска. Был я, по мобилизации профсоюза, помощником командира подрывной роты.

Команда сборная; шинели старые, еще царских времен, ботинки трофейные, песни у нас нет. Еще нет ни «Тачанки-ростовчанки», ни сибирских песен, ни «И стоит береза». Пели соединение двух старых произведений: «Варяга» на мотив «Спаси, господи, люди твоя и бла-

гослови достояние твое». Выходило довольно складно, из двух старых вещей сделали одну новую.

Иногда же просто переосмысливали старую вещь. Песня о бурской войне, «Трансвааль», стала песней о нашей гражданской.

Переосмысливание подтверждало гегемонию слова.

Революция была и отрицанием и освобождением старого; выводом из человеческой истории: в роду у нее были и Шиллер, и Шекспир, и Пушкин, и Толстой. Но это понялось не сразу. Особенно не понималось это теоретиками: многие из них тогда отрицали вообще искусство, поэзию, троп.

Хотели заменить затрудненное построение искусства построениями Центрального института труда, целесообразностью движения.

Но петь и играть надо было сейчас. Стояли театральные залы, существовали не пережитые и даже не увиденные театральные каноны.

Художник на переломе эпох очень часто хотел окрестить старое в новую веру, погрузив произведение в купель пародии.

Старый театр, не имея силы разбить традицию, пережил эпоху самоотрицания вместе с отрицанием всего старого бытия и ощущением его разорванности.

После «Мудреца» Эйзенштейн по пьесе С. Третьякова ставит агитспектакль «Слышишь, Москва!». Сохранились очень выразительные фотографии. Спектакль успеха не имел, хотя решен был интересно, тщательно разработан по ритму, по мизансценам. Заглавие пьесы замечательно: оно говорит об изменении аудитории, перерасчете искусства на другого зрителя.

«Мудрец» предназначался не для многих и имел успех у художников и людей театра. Москва услышала Эйзенштейна — автора «Стачки».

С. Третьяков надолго остался не только товарищем, но и сотрудником Эйзенштейна. Титры «Броненосца «Потемкин» написаны двумя Сергеями Михайловичами, а в этом фильме титры имели особо важное значение — они обобщали кадры.

И это была не только информация, но и слово, включенное в ряд изображений и в монтаж.

После «Слышишь, Москва!» Эйзенштейн поставил в цехе завода необычный спектакль — «Противогазы».

Первые спектакли «Противогазов» состоялись в цехе Московского газового завода. Драматургом остался Сергей Третьяков.

В пьесе принципиально не было традиционной фабулы и специально созданных костюмов и декораций.

Это была пьеса-очерк — это была неудача.

...На один московский завод директор-бюрократ не завез противогазы. Произошла катастрофа, и рабочим пришлось короткими сменами работать в отравленной атмосфере.

Спектакль этот ничем не был отделен от действительности. Помещение и машины были настоящие. Несколько необходимых театральных аксессуаров были на завод привезены, но выглядели очень жалко.

Это была попытка перейти от пародии к реальному материалу.

Очерк этот был поставлен на реальном заводе, среди реальных машин.

Этот неудачный спектакль очень интересен как переход от «Мудреца» к смысловому монтажу на реальном материале, но в нем не была учтена необходимость отрыва от ежедневного. В сказке это осуществляется не только фантастикой, но и словами — рампой: «в некотором царстве, в некотором государстве...».

ПОЧТИ НЕ ВЫМЫШЛЕННЫЙ РАССКАЗ ПРО ОДИН ДЕНЬ В ДЕКАБРЕ 1920 ГОДА

Я отмечаю годы и месяцы жизни Сергея Михайловича, потому что время тогда было туго наполнено.

Оно так быстро изменялось, что, встретившись через год-полтора, люди должны были заново знакомиться друг с другом.

Они не знали значения дороги, ими уже пройденной.

Не знали, сколько в эту дорогу взято из своей старой жизни, из переосмысленного опыта, и сколько получено нового.

Сергей Михайлович в ноябре 1920 года подал заявление об уходе из Академии Генерального штаба.

Для того чтобы попасть в Академию (ему казалось, что именно для этого), он изучал иероглифическую письменность, узнал около 1500 знаков и общую структуру изменения смыслов в иероглифах.

Он присоединил иероглифическую письменность к знаниям художника-графика, понял значение почерка и отдельного слова в китайско-японском стихе. Слова там как будто существуют отдельно. Они взаимодействуют самим своим значением и своей литературной традицией. Китайская иероглифическая письменность и старая поэзия — дело ученых, знающих сотни томов примечаний к стихам, в то же время она связана с фольклором, с народной песней.

Правительство Китая еще в те времена, когда Европа забыла античность, собирало и изучало песни как своеобразную запись надежд и разочарований народа.

Все это было очень важно, но Сергей Михайлович, молодой человек, уже менявший специальность, бывший студент, бывший военный техник, человек, хотевший стать переводчиком, театральным художником, ушел, выдержав экзамен, из Академии Генерального штаба и занял должность заведующего художественно-декорационной частью Центральной арены при ЦК Пролеткульта.

В декабре месяце 1920 года из Питера к Эйзенштейну в Москву приехала мама, Юлия Ивановна; она была обеспокоена.

Сын не стал архитектором, а должен был стать архитектором, как отец. Юлия Ивановна не любила Михаила Эйзенштейна, действительного статского советника и городского архитектора города Риги, она развелась с ним, она вывезла вещи из его квартиры, но уважала его.

Сын уехал на фронт, потом мог стать работником Генерального штаба.

Он даже сдал экзамены.

Зачем он покидает и эту верную работу?

Юлия Ивановна приехала в короткой каракулевой кофте, сильно в талию.

Кажется, такие кофточки тогда назывались «болеро». Их пышные рукава поднимались несколько выше уха, этим фигура женщины напоминала чем-то бабочку. На голове Юлии Ивановны маленькая каракулевая шапочка, такая, какую носили в начале нашего столетия курсистки.

Юлия Ивановна не молодилась, она в то время была не так стара, но шить новые вещи так трудно.

Юлия Ивановна жила, продавая вещи. Знакомые, родственники по ее матери разбрелись, изменились, квартиры их уплотнены, и даже могила отца не обметена, а эта могила прежде прибиралась, как прибирали гостиную.

Сергей Михайлович встретил мать на вокзале.

Вещи матери положили на двухколесную повозку. Владелец повозки, человек в шляпе, в старом пальто, подпоясанном широким ремнем поверх, погнал тележку по Орликову переулку, по Мясницкой улице и, повернув на бульвары, привез Юлию Ивановну на Чистые пруды.

Он помог поднять вещи на второй этаж.

Юлия Ивановна заплатила ему хлебом. Сергей Михайлович прибавил плату — еще кусок.

Юлия Ивановна осмотрелась: какие кругом знакомые вещи. И кто их так странно расставил?

— Это, мама, вещи покойного отца Макса Штрауха. Я живу в его уплотненной квартире. Вещи снесены из разных комнат.

— Очень хорошая ширма,— похвалила Юлия Ивановна, посмотрев в угол,— это Китай, XIX век. Нам нужно поговорить, Сережа. Я не хочу разговаривать здесь, в этой холодной комнате, среди чужих вещей. Я приехала серьезно говорить с тобой. Если ты не хочешь работать в Генеральном штабе, то можешь устроиться в Петербурге, у нас еще сохранились знакомые. Ты вернешься в Институт гражданских инженеров. Могила доктора Штрауха на немецком кладбище? Нужно туда съездить.

Сергей Михайлович тоже считал, что говорить и даже размышлять лучше на улице. Оправдываться лучше в дороге, отвлекаясь.

— Мама, не надо говорить о кладбище. Посмотрим Москву.

— Потом, сначала надо поговорить.

— Ты устала, мама, отдохни,— просил Сергей Михайлович.

— Нет. Здесь холодно.

Юлия Ивановна подняла с полу короткие поленья и сказала жалобно:

— Они сырые. Мы их не растопим сразу. Пойдем.

Они пошли. Москва была вся белая и красная, кирпичная, в снегу. На черных вывесках золотые буквы рассказывали о прошлом.

— Сережа, ты не можешь представить себе, какие это были прекрасные магазины,— пожаловалась Юлия Ивановна.

Долго шли мать и сын. Погода почти рождественская, и падал ненадоевший снег. Мама посмотрела на сына. Он похудел, но выглядит сильным, молодым; знакомые тонкие, вверх взлетающие брови; и все еще есть румянец на щеках; может быть, это мороз.

А ботинки австрийские — солдатские; вместо шнурков — веревочки.

— Ты, значит, не женился, Сережа?

— Нет.

— Я боюсь,— предупредила Юлия Ивановна,— внезапной женитьбы. Придет чужая женщина, со своим говором, манерами, станет называть меня мамой. Будет хвалить мои вещи, напоминая, что ты наследник.

— Этого скоро не будет, мама. Этого, может быть, не будет никогда,— грустно сказал Сергей Михайлович.

Шли молча.

Они на набережной около высокого белого златоглавого храма Христа Спасителя. Храм торжественно и спокойно и несколько сонно возвышался над городом, как пастух над стадом.

— Это храм Христа Спасителя,— сказал Эйзенштейн,— он построен, мама, в память войны 1812 года; посредственная работа Тона; архитектор хотел восстановить традицию русских пятиглавых соборов, но мало ее понимал.

— Это вы, молодые люди, думаете, что вы переделаете все заново и правильно все понимаете. По-моему, это превосходно построено.

— Технически говоря, хорошо. Камни даже скреплены железом, так поступали римляне. Это здание будет стоять вечно, если мы его не взорвем.

— А когда мы поговорим о деле, Сергей?

— Но тебе же нужно посмотреть Москву. Я надеюсь, что Макс вернется за это время и затопит печку.

— Скажи, почему ты оставляешь Академию Генерального штаба, если уже столько работал с иероглифами? Я посмотрела в энциклопедическом словаре иероглифы. Они ужасно трудные.

— Да, они портят глаза.

— Если для дела,— сказала раздраженно Юлия Ивановна,— можно завести очки; нужно взяться за одно и работать над ним до конца.

— Мы не можем, мама, жить, как греческие губки, прикрепленные ко дну моря. Мы хотим измениться. Нужно уметь уходить.

— Милый Сережа, нужно не только уходить, нужно находить.

— Ты всегда была остроумна, мама.

Мне говорили люди, знающие Юлию Ивановну и Сергея Михайловича, что Юлия Ивановна была по-своему знающим, имеющим характер, убеждения человеком. Сергей Михайлович был с ней вежлив, как с иностранцем, которому многим обязан.

Для матери он бросал любую работу, приходил к ней по любому звонку. Впоследствии на даче своей в Кратове он отдал ей этаж и сам жил на чердаке, хорошо его перепланировав.

Сейчас он молчал несколько раздраженно.

— Говори, Сережа, ты мечтаешь о славе?

— Ты читала превосходный рассказ Марка Твена «Путешествие капитана Стормфильда в рай»? Стормфильд по дороге в рай заблудился, но в конце концов попал в рай: там самым знаменитым человеком был не Шекспир, а один портной, над которым все смеялись, потому что он писал стихи.

— Разве в раю стихи печатают?

— Кажется, эти стихи не печатали и на земле. Фамилия портного-поэта была Биллинг. Не стоит, мама, запоминать, фамилию придумал сам Марк Твен. Марк Твен уверял, что имя этого неудачника прогремело по всей вселенной; Шекспир шел перед ним пятясь и бросал под ноги прибывшего цветы; Гомер стоял во время банкета за его стулом, разговаривая с ним, они понимали друг друга, Гомер этим гордился.

— Это какая-то странная история. Может быть, поговорим о делах. Скажи, чем ты будешь жить? Отчего ты не пойдешь в какой-нибудь настоящий театр? Ты потом мог бы перевестись к нам, в Александринский.

— Тот портной — умер с голода... лежал обессиленный; в городе скучали и начали искать развлечений; портного вытащили, нацепили на его голову корону из капустных листьев и носили его верхом на шесте по городу. За ним бежала толпа, колотя в жестяные тазы и горланя что есть силы. Они повторяли непонятные слова из его песен. А он был самым великим человеком земли.

— Ты хочешь, Сережа, такой участи?

— Хорошо быть понятым, если даже и не сразу поймут.

— Сережа, ты не знаешь, что в том раю, который выдумал Марк Твен, наверно, было жить неудобно, и скучно, и холодно. Ты идешь сейчас зимой без рукавиц. Возьми мои перчатки, у тебя маленькие руки.

— Мне выдали трехпалые перчатки в армии. Я их просто забыл дома. Я живу в мире неведомом и объемном.

— Это мир отчаявшихся дикарей.

— Слушайте, мама, мне двадцать лет. Я обязан этому времени своими будущими изобретениями и тем, что ветра бури хватает сейчас на все паруса. Я видал окопы, дороги и много костей напрасно убитых людей. Я буду режиссером.

— Милый Сережа,— заплакала мама,— для того чтобы стать художником, режиссером, актером, нужно иметь талант. Я же знаю, что у тебя его нет. Ведь ты же рисовал мне рисунки для вышивок и для ришелье.

— Помню, мама,— сказал Сергей Михайлович.— Ришелье, рисунки для дырочек, которые потом обметывают, я нарисовал плохо, хотя и старался. Но я знаю, что я добьюсь своего.

Тут мама заплакала еще раз.

Этот разговор никто, конечно, не слышал. О нем со слов Сергея Михайловича написал Аксенов. Сергей Михайлович много раз вспоминал об этом разговоре, когда само прошлое искушало его. Он не мог простить себе, что сам тогда начал сомневаться в себе на высокой паперти белокаменного храма Спасителя.

Про Юлию Ивановну рассказывал мне замечательный человек, Леонид Оболенский, старый друг Сергея Михайловича и мой друг, который не имел только времени и большой площадки для того, чтобы выразить свой большой талант.

Сергей Михайлович повел Юлию Ивановну показывать Красную площадь. По заснеженной каменной брусчатке Красной площади ходила женщина с мусорной крупой и толчеными жмыхами в корзине. За ней, скучая, брело стадо голубей. Юлия Ивановна заплатила женщине. Торговка широким жестом бросила на снег голубям корм. Голуби оживились, появились новые стаи.

— Здесь хорошо было бы сняться, это напомнило мне Париж,— вздохнула Юлия Ивановна.

Мать и сын вернулись на квартиру Штрауха. Квартира густо заселена какими-то старыми женщинами, непохожими друг на друга, шлепающими туфлями в темных коридорах. Открылась дверь в одной комнате. Кто-то с любопытством посмотрел — с кем идет Сергей Михайлович.

— Это здешняя спекулянтка,— объяснил Сергей Михайлович.— Нам иногда приходится у нее брать посуду, если к нам приходят гости.

— Вот видишь, Сережа,— сказала мама.

— Вижу.

В квартиру Штрауха Юлия Ивановна приезжала потом много раз. Эйзенштейн получил тут свою комнату. Штраух женился на Глизер. Сперва они жили за ширмой. Здесь она учила свои роли, громко повторяя их в комнате, на кухне, в коридоре.

Великие люди не очень удобны в коммунальных квартирах.

Не нужно обижаться. Не нужно жалеть людей, которых не понимали. Человек, который положил руки на орала — так назывались рукоятки плуга,— не должен оглядываться. Он должен смотреть, правильно ли идет борозда.

Я мало буду рассказывать о женщинах, которые любили Сергея Михайловича Эйзенштейна. Выйдут воспоминания Глизер. Там много рассказано и хорошо рассказано артисткой, понимающей характер людей.

Там говорится и про Юлию Ивановну.

Но не спрашивайте у женщин, которые любят человека, как они относятся к матери любимого, и у матери не спрашивайте, какими она видит женщин, которые могут взять у нее сердце сына.

Мы очень мало знаем друг про друга.

Может быть, это и не надо знать со слов: узнаем людей мы в деле.

«СТАЧКА»

Сергей Михайлович говорил, что не мы создаем нашу кинематографию, а революционное время создает и кинематографию и нас. Маяковский писал о новом вѝдении иначе. Дал стих длинной строкой: «Из меня слепым Вием время орет: подымите, подымите мне веков веки».

Хорошая, плотная строка.

Время не умеет себя видеть, если не подскажет искусство. Время может себя пропустить.

Кажется сперва, что время можно записать как бы стенографически.

Сколько сценариев от очевидцев, участников ходило тогда по разным инстанциям, и как трудно иногда было от них отбиться.

Авторы хлопотали во всех инстанциях, но материал был негоден.

Обижаться надо было на себя.

Одно такое дело дошло через Крупскую до Ленина.

«Автор инсценировки хочет отобразить чуть не всю революцию. Выбор фактов часто случаен. Многие биографические подробности неверны.

Постановка чрезвычайно сложная, требующая массы участников, будет стоить бешеных денег, исполнение будет скверное и будет напоминать плохой лубок. Наша кинематографическая техника очень плоха и отобразить то, чего хочет автор, не сможет. Пьеса вряд ли приемлема.

Н. Крупская».

Вот резолюция Ленина:

«Отклонить все на основании сего отзыва» [1].

Между тем снова готовились длинные, как бусы елочных украшений, сценарии о диктатуре пролетариата, рассчитанные на такое-то количество серий,— сценарии, в которых каждая строка реально должна была бы развернуться в большую монтажную фразу.

В сценарии, написанном совместно с В. Плетневым, драматургом и теоретиком Пролеткульта, Сергей Михайлович пришел на Житную улицу. Здесь находилась «Первая кинофабрика» — бывшее и еще не переоборудованное помещение киностудии А. Ханжонкова. Маленькое ателье со стеклянным потолком, такое, как делали для фотоателье. Двор для постройки натурных декораций.

Крутые лестницы.

Теснота и полное убеждение, что все можно сделать заново и с такими средствами.

Директором был Б. А. Михин. До этого Михин служил художником в МХАТ. Вероятно, вы этой фамилии не слышали, а между тем это имя большого изобретателя.

Он изобрел фундус.

До него декорации или рисовали, или в крайнем случае строили из настоящих материалов, лепили их, рубили из дерева — впрочем, это делали редко. Михин придумал очень простую вещь: из рамок и двойной фанеры сделал непоколебимый фундус, который свинчивал струбцинками. Это было принято во МХАТ. Театр получил твердую сборную стенку — основу декораций. Ее повторяет сейчас весь мир. Тогда это было не замечено; Михин не взял патент.

Впоследствии он был кинорежиссером и снял картину «Абрек Заур» про кавказского разбойника, великолепного всадника. Роль Абрека играл осетин Бестаев. Прыгал он на коня блистательно. Лента имела невероятный успех.

Сюда с плохим и длинным сценарием пришел Сергей Эйзенштейн. Ему дали пробу: он снял массовку. Снял очень обыкновенно и немонтажно, то есть длинными кусками, театрально, не выделяя ничего. Ему дали вторую пробу. Он снял допрос революционера. Револю-

[1] *В. И. Ленин,* Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 174. Записка написана на отзыве Н. К. Крупской о сценарии П. И. Воеводина «Владимир Ильич Ленин».

ционер перевернул в негодовании чернильницу, потом ругался. Все было плохо. Проб полагалось режиссеру только две, не больше.

Тогда Михин и Тиссэ написали бумагу, которую скрыли от Эйзенштейна. Они написали, что пробы плохие, но человек очень интересный, они в нем уверены и что они просят дать ему третью пробу под свою ответственность как материальную, так и моральную.

Дальше я расскажу о сцене, которую как будто не надо было снимать, но с нее началась кинематографическая работа Эйзенштейна.

В искусстве не обязательно говорить так, как говорят в жизни. Надо говорить то, что нужно жизни. В сценарии был такой кусок. Хотят скомпрометировать стачку. Полиция в таких случаях обращалась к шпане; хулиганы провоцировали «беспорядки». Нам было известно, что опустившиеся люди жили под городом в ямах, в отбросах.

Отбросы тлели, это грело.

Жили в бочках. Бочки, конечно, клали набок для того, чтобы защититься от дождя. В такой бочке жил Диоген. Правда, он жил не в бочке, а в очень большом кувшине для вина. Тоже тесно. И если бы в нашем климате, было бы очень холодно.

Сергей Михайлович снял такую сцену. Большое поле, заваленное разным хламом. Как знамя, висит труп кошки. Приходит старый шкет. Дает знак; из всех бочек, которые стоят отверстиями прямо к небу, появляется массовка шпаны. Это было совершенно невероятно, совершенно неправдоподобно, но поразительно.

Почти все в то время увлекались эксцентрикой, неожиданностью. Во всяком случае, кадр вошел в картину. Потом таких кадров уже в картине не было. Картина имела точно выделенные моменты, интересные, поразительные: разгоны демонстраций, казаков, появлявшихся на гребне холма. И это было смонтировано с газетой, в которой был напечатан приказ подавить беспорядки. Было грандиозное поле, покрытое убитыми, надписи перечисляли все места расстрелов рабочих демонстраций, упоминалось о подавлении демонстраций.

Потом шла надпись: «Помни, пролетарий!» Такого расстрела не было никогда, такие поля битвы бывают только в войне, когда проходят армии, но такой накал репрессий был.

Это было правильно выделено, правильно сказано и сильно кончало картину.

Картина сейчас вросла в киносознание, но первоначально про «Стачку» Эйзенштейн говорил, что она вся остроугольная, противоречивая. «Стачка» получила па Западе серебряную медаль, а это неожиданно, потому что «Стачка» — революционная картина. Ее премировали в осторожно-мирном Париже.

ЧТО В РАЗНОЕ ВРЕМЯ ПОДРАЗУМЕВАЛОСЬ ПОД СЛОВОМ «СЮЖЕТ»

Прошлое в нас присутствует, нас определяет, хотя молодость это отрицает.

Все было: и понимание нового значения искусства и отрицание всех книг прошлого.

«Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?
Что книги!
Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!
А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.
Пока выкипячивают, рифмами пиликая,
из любвей и соловьев какое-то варево,
улица корчится безъязыкая —
ей нечем кричать и разговаривать».

(В. Маяковский. «Облако в штанах»)

Хорошие слова о том, как трудно пишутся книги и как ворочается «вобла воображения». Более реальный образ, чем крылатый Пегас.

Воображение «ворочается», барахтается. Оно — усилие.

Сергей Михайлович о ленте «Стачка» много писал по-разному интересно. Была у него статья 1925 года «К вопросу о материалистическом подходе к форме». В этой статье говорится о «Стачке» с гордостью и задором.

«Здесь можно и должно говорить уже и не о «революционизировании» форм, в данном случае кино, ибо это выражение, производственно лишенное здравого смысла,— а о случае революционной ки-

ноформы вообще, потому что она вовсе не есть результат шарлатанских «исканий», а тем паче «синтеза хорошего мастерства формы с нашим содержанием» (как пишет Плетнев в «Новом зрителе»). *Революционная форма есть продукция правильно найденных технических приемов конкретизации нового взгляда и подхода к вещи и явлениям* — новой классовой идеологии — истинного обновителя не только *социальной значимости, но и материально-технической сущности кино,* вскрываемого на так называемом «нашем содержании». Не «революционизированием» форм рыдвана создан паровоз, а правильным техническим учетом практического выявления *нового, не бывшего вида энергии — пара»* (т. 1, стр. 111).

Сказано красноречиво, мы вообще были тогда красноречивы, но сказано неверно.

Поговорим о паровозе.

У паровоза — колеса: они происходят от рыдвана по прямой линии. Здесь преемственность ясна. На паровозе стоит двигатель паровой.

Но это не первый паровой двигатель.

Как известно, паровая машина происходит от насоса.

Надо было откачивать воду из глубоких шахт, и к насосу, уже существовавшему, к трубе поршня надо было приставить новый двигатель. Атмосферная машина Ньюкомена была основана на том, что под поршень вводили пар, пар охлаждали, под поршнем возникало давление меньшее, чем атмосферное, так называемая пустота. Под влиянием атмосферного давления поршень шел вниз. Шток поршня был связан с коромыслом, и коромысло двигало поршень насоса. Гений Уатта, говорит Маркс, состоит в том, что он увидел в этой машине универсальный двигатель. Он догадался превратить движение вниз и вверх во вращение. Он усовершенствовал «насос», создав конденсатор пара, чтобы не охлаждать сам цилиндр, который потом приходилось разогревать, а охлаждать выпущенный пар.

Путь к новому сложен. Новое опирается на старое. Первоначально, для того, чтобы превратить прямолинейное движение поршня во вращательное — насос на заводе Уатта качал воду в резервуар,— оттуда вода текла на мельничное колесо и вал колеса вращал станки.

Паровоз — изобретение монтажное. Но элементы этого монтажа переосмыслены. Не скоро и не навсегда получили энергию от уже созданного парового двигателя. Колеса потом будут получать энергию от дизеля электромотора и газовой турбины.

Сергей Михайлович это понимал. Он знал, что нельзя один предмет калькировать в другом. Нужно выделить принцип построения вещи и использовать его по-новому.

В лекциях, опубликованных в четвертом томе (стр. 649—650), он говорил своим студентам: как человек научился летать? Сначала че-

ловек пытался прямо воспроизвести птицу. Но крылья не несли его, не держали. Он присмотрелся к птице и увидел, что ее крыло выполняет несколько функций: это и несущая поверхность и пропеллер. Человек разложил эти функции и отдал их различным частям, части соединил по-новому и получил аэроплан. Таково диалектическое мышление, говорил Эйзенштейн,— так мыслит художник, познавая и преобразовывая реальность. Можно добавить к этому еще один пример: сохранились сведения о первых паровозах — у них были железные ноги, они должны были ходить.

У Брокгауза и Эфрона (т. 9, стр. 11) есть справка о говорящих машинах (том издан в 1893 году). «Мысль устроить машину, говорящую человеческим голосом, очень старая... Около 1841 года появилась машина Фабера из Вены... Звук производился с помощью меха и мундштука с язычком из слоновой кости и выходил из рта куклы, сделанного из каучука и представляющего подобие рта человеческого».

Но заговорить суждено было не этой человекоподобно-кукольной гортани, а граммофону, который по-новому воспроизвел принцип звуковых колебаний.

Мышление Эйзенштейна диалектично. Каждую вещь он видел в ее прошлом и будущем; статики для него не существует: в ней он открывает неисчерпанные стадии становления. Такой была для него и история и современность: как и Станиславский, как и Мейерхольд, он все время в пути, он уходит от самого себя, ничего не отбрасывая, не отрекаясь, но переосмысливая и воспроизводя в каждой новой вещи сущность поиска. Его путь принципиален.

Человеческая культура «монтажна». Прошлое не исчезает. Оно переосмысленным входит в настоящее. Но понятие, созданное прошлым, соединяется с новыми изображениями и служит иным людям. Полету птицы подражал Икар, но мы сейчас заново исследуем полет птицы и движения дельфина и вводим элементы бионики в новую технику.

«Новое» является как переосмысление старого, новое — диалектичное применение старого. Поэтому история никогда не бывает уничтожена. Мы не отрекаемся от истории, а ее монтируем.

«Киноки», в том числе сам Дзига Вертов и талантливый брат его Кауфман — превосходный оператор, создатель документальных лент, несправедливо забытых, отрицали искусство вообще. Они говорили, что вместо кинематографических произведений будет простая запись факта, «киноправда». В «киноправде» была политическая установка, говорилось в ней о правде политической. Но было у них и другое название — «киноглаз». Это было уже объективистическое определение: установи аппарат и снимай! Утверждалось, что аппарат лучше глаза, надо как бы отменить глаз, глаз смотрит монтажно.

Это совершенно неправильно. Все равно, что бы мы ни прикручивали к глазу, для того чтобы видеть, мы должны использовать зрительные центры мозга: он — главное звено в агрегате зрения.

«Киноки», как и многие лефовцы, отрицали искусство. Эйзенштейн не был осторожнее, но был умнее. Он отрицал «сюжет», понимая сюжет как «интригу».

Но уже Антон Чехов понимал дело иначе, говоря: «Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать» [1].

Разговаривая о картине, Сергей Михайлович на первое место ставил монтаж. Съемка, работа оператора, самостоятельная или определенная волей режиссера, казались ему первичным шагом, фотографирование, сопоставление, соединение были уже искусством. Сопоставление кусков, сопоставление фактов должно было быть первым шагом в создании явления искусства.

Вероятно, тогда, говоря о сюжете, считали сюжетом событийную последовательность, записанную в произведении.

Вот пример.

«Раз, два, три, четыре, пять» — это экспозиция.

«Вышел зайчик погулять. Вдруг охотник выбегает, прямо в зайчика стреляет» — это уже конфликт.

«Пиф-паф, ой, ой, ой! Умирает зайчик мой» — развязка. Дело как будто совершенно ясное.

Но сюжет и здесь осложнен. Надо понять, что это считалка. Первые слова: «раз, два, три, четыре, пять» — они главные в этом произведении; они определяют, что здесь слова — замена счета, они подчинены счету, его маскируя.

Я в данном случае значение смерти зайчика не отрицаю. Сообщение о событиях отвлекает внимание; оно — поддерживание жанра считалки как игры.

Сюжет, конструкцию всего не понять без анализа применения. Мы познаем мир, его разделяя. Мы передаем его словами, делим на фразы. Разрывы строки появились сравнительно поздно, как поздно появились большие буквы. Большая буква — это след монтажа, отруб одной мысли от другой, одного восприятия от другого.

В языке слово существует только как общее. Слово становится конкретным при помощи монтажа. Из слов мы строим фразы, мы отделяем их, сталкиваем, окрашиваем путем выбора словесного материала. Мы создаем сцены, разрубаем их на главы. И вне монтажного восприятия, вероятно, восприятия нет.

Деление на акты, занавес были «ножницами» в руках режиссера старого времени.

[1] *А. П. Чехов,* Полное собрание сочинений и писем в 20-ти т., т. 14, М., Гослитиздат, 1949, стр. 342.

Эйзенштейн ехал, читая старые книги, ехал в свое и наше будущее по рельсам истории, по рельсам человеческой психологии, изменяя и используя ее законы.

История кинематографического монтажа сложна. Зрительное изображение мгновенно. Оно призраком является в одном кадрике, оно не обусловливает время. Слово протекает во времени. В театре определяло слово.

Переход к звуковому кино сперва разрушил уже найденное и осознанное построение киномонтажа. Попытались восстановить непрерывность движения, потому что слово разносится, его слышат многие, оно длительно. Слово снова выделило героя в толпе.

Возьмите роман в стихах «Евгений Онегин». Речь идет не только об Евгении Онегине и его судьбе. В пародийной строфе, включенной в седьмую главу романа, Пушкин отмечал курсивом:

«Пою приятеля младого
И множество его причуд.
Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкрив».

На этом курсив кончается.

«Довольно. С плеч долой обуза!
Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть».

У поэта иные пути, иная походка, другой посох сюжета. То «единство самобытного нравственного отношения автора к предмету» [1], которое Толстой считал основой единства всякого произведения; это поиск живых душ в России и самой души этой страны.

Не надо отождествлять то, что сами творцы говорят о себе, с тем, что на самом деле определяло законы создания их произведений. Люди, споря, доказывая свою самостоятельность, свой приоритет, иногда уклоняются от прямого описания пути, то есть от анализа небесполезности предшествующих решению ошибок.

«Стачка» как будто не имеет автора. В монтажных листах написано, что сценарий создан коллективом Пролеткульта, а снят рабочей группой театра Пролеткульта. На третьем месте упоминаются Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ. Это была дань времени. Маяковский без своего имени издал «150 000 000», напечатав вначале:

[1] *Л. Н. Толстой,* Полное собрание сочинений в 90-та т., т. 30, М., Гослитиздат, 1951, стр. 18.

«150 000 000 мастера этой поэмы имя.
Пуля — ритм.
Рифма — огонь из здания в здание.
150 000 000 говорят губами моими.
Ротационкой шагов
в булыжном верже площадей
Напечатано это издание».

СЮЖЕТ, КОНФЛИКТ И МОНТАЖ «СТАЧКИ»

Что же является содержанием искусства, и вообще, почему в искусстве для передачи содержания нужны сюжеты?

Слово «сюжет» — калька, буквальный перевод французского слова — «предмет».

Фильм «Стачка», который создали в Пролеткульте (съемка происходила на Первой госкинофабрике), был задуман как пятое звено семисерийной картины о революционной борьбе. Остальные части так и не были осуществлены. Сюжеты существовали в плане как названия стадий революционной борьбы.

Но не было выявленного авторского отношения, личного отношения. Не было нового изобретения, нового применения пара, не было диалектического переосмысления явления искусства для выражения нового мироощущения.

История «Стачки» — поразительна. Сценарий «Стачка» занимал вместе с прологом ровно десять страниц. Причем пролог занял четыре страницы, то есть приблизительно половину. Сейчас этот сценарий выглядит пародией. В нем нет действия, но все время идет упоминание о кинематографических приемах — то, что мы тогда называли «злоупотреблением аппарата».

Чтобы не наскучить читателю, я приведу подряд только первые планы этого сценария.

«1. *Американская диафрагма. Крупно.* Медаль крутится на горизонтальной (плоскости), останавливается царем (к зрителям).

2. *Мелко.* Болото.
3. *Наплыв.* Рабочие работают.
4. *Мелко.* Торфяные разработки.
5. Лицо директора.
6. *Мелко.* Река.
7. Рабочие в воде.
8. *Наплыв. Мелко.* Плотина.
9. Работает мельница.
10. *Наплыв.* Поляна.
11. Шахты.
12. *Наплыв. Мелко.* Работающий завод. (Сверху.)

13. Водопад.
14. *Наплывы. Мелко.* Завод. (Внутренность.)
15. Директор с калошей.
16. Путь железной дороги с рабочими.
17. *Наплывы.* Железная дорога.
18. *Наплывы.* Поперек другая железная дорога.
19. *Наплывы.* Завод. Третья железная дорога.
20. *Наплывы.* Три железных дороги. Фигура директора.
21. Директор и *(наплывы)* работы при выгрузке склада.
22. *Наплыв.* Кузнецкий мост.
23. *Наплывы.* По Петровке едет автомобиль с директором.
24. *Наплывы.* Банк. Петровка, Кузнецкий мост.
25. *Наплывы.* Банк (дом). Операционный зал (сверху).
26. *Наплывы.* Девятнадцатый сейф открывается.
27. Директор с двумя банковскими служащими дает инструкцию. Акции.
28. Вертятся деньги.
29. Медаль.
30. Городовой.
31. Получка рабочих. (Мелочь. Расчетная книжка. Штрафы.)
32. *Мелко.* Внешний вид рабочего барака.
33. *Средне. Наплыв.* Барак (внутренний вид). Приходят с работы.
34. *Полукрупно.* Миска. Вокруг руки с ложками.
35. *В рост.* Рабочие тащат ведро, из ведра идет пар.
36. *Крупно.* Миска. Из-за кадра льется суп. Картошка и бычачий глаз.
37. *Полукрупно.* Голодные лица рабочих, смотря[щих] вниз.
38. *Крупно.* Поверхность супа, плавает картошка и бычачий глаз. Глаз наезжает на аппарат. *Американская диафрагма.*
39. Глаз оживает, на нем появляется [...] лорнет. *Американская диафрагма немного открывается».*

Дальше идет не изобретательнее.

«40. *Средне.* Шикарная выставка гастрономического магазина.
41. *Средне.* Сквозь стекла директор и толстая дама смотрят.
42. *Средне.* Петровка наезжает на аппарат.
43. *Наплывы.* Петровка, автомобили (крупно) едут *(от аппарата в движении).*
44. *Наплывы.* Автомобили едут. Вертится стеклянная дверь.
45. *Наплывы.* Автомобили. Дверь. Издалека наезжает на аппарат лицо директора. *Крупно.* Надевает цилиндр.
46. *Наплывы. Крупно.* Лицо директора. *Крупно.* Деталь ужина.
47. *Мелко.* Панорама ужина.
48. *Наплыв.* Панорама: ужин и убранный стол (сверху).

49. *Мелко сверху*. Убранный стол *(в кадр)*. По кругу ходят руки. Чокаются. Группа бокалов наезжает на аппарат.

50. *Средне*. Группа чокающихся бокалов. *Наплыв. Крупно*. Смеющееся лицо Петровской.

51. Лицо Петровской. По диагонали надпись: ЮВЕЛИРНЫЙ МАГАЗИН ФАБЕРЖЕ. В середине группа флаконов, вертятся направо.

52. Фаберже. *Наплыв*. Бриллианты вертятся налево.

53. Бриллианты и духи. *Наплыв*. Из бутылок по разным направлениям плещет шампанское.

54. *Наплыв*. Льет шампанское. Поверхность наполняемого шампанским бассейна.

55. Бассейн. *Наплыв*. Ноги Петровской *(средне)* опускаются в шампанское.

56. *Наплыв. Полукрупно*. Петровская въезжает в кадр по грудь в шампанском. *Наплывы*. Петровская по грудь в шампанском. *Наплыв*. Она же разгибается от бассейна *(полумелко)*» (т. 6, стр. 33—34).

Буржуазия веселится и разлагается. Буржуи очень богаты, много едят, много пьют. У них есть ювелирные магазины, бриллианты и духи, и они купают некую белотелую женщину — она показана в «пяти наплывах» — в шампанском. Мужчины-буржуа пьют из ванны пенное шампанское. В это время прачка стирает белье. Белье белеет в мыльной воде. Вот и сопоставление.

Буржуазия живет хорошо, рабочие живут плохо.

Все правильно.

И как ни странно, это написано под диктовку Эйзенштейна Григорием Александровым. Работали замечательные люди.

Дальше «рука бойцов колоть устала».

Части становятся все короче.

Например, часть третья вся состоит из 24-х кадров, часть пятая из 13-ти кадров, часть седьмая из 8-ми.

Эпилог обозначен цитатой из Ленина: «Стачки были школами к вооруженному восстанию». Как это понять, в сценарии не рассказано.

Но показано в картине.

Было у старых мастеров выражение: «Глаза боятся, а руки умеют».

Руки в работе. Осознанность работы часто появляется в результате работы. Это предчувствие спора, когда Эйзенштейн писал:

«Форма сюжетной обработки содержания — в данном случае впервые примененный прием монтажа сценария (то есть построение его не на основе каких-либо общепринятых драматургических законов, а в изложении содержания приемами, определяющими построение монтажа как такового вообще, например, в организации хроникаль-

ного материала), да и самая правильность установки угла зрения на материал — в данном случае оказались *следствием основного формального осознания предложенного материала* — основного формально обновляющего «трюка» режиссуры в построении фильмы, определяющегося (исторически) в первую очередь» (т. 1, стр. 110).

Должен сознаться, что я в этом абзаце виноват, потому что я ввел это понятие «искусство как прием» довольно рано, в 1916 году, только не определил, что это за прием. Греки это знали лучше меня, они называли основные элементы произведения «схемата». Схемата — первоначально выверенное движение гимнаста.

Они вводили понятие выверенных структур и, конечно, не думали, что схематы составляли сущность художественного произведения или что схематы уже создают путем суммирования художественное произведение.

Эйзенштейн сделал примечание к этому: «Любопытно, кстати сказать, что в силу этого в самой технике изложения «Стачки» и других серий «К диктатуре» момент собственно сценария отсутствовал и налицо скачок: тема — монтажный лист, что вполне логично по самой монтажной сути дела».

Пролог, про который мы только что говорили, вообще не снимался. От него осталось два слова. Пролог кончался так: «На заводе все спокойно». Надпись задержалась... потом вокруг слова «но» появился кружок — и дальше начиналась история.

Какое же «но» оказалось на заводе?

Завязка — самоубийство рабочего.

Фильм игровой, фильм очень обостренный, трагический, с вихревым нарастанием действия.

Аттракционы — столкновения все более резкие.

Сама забастовка начинается как будто с того, что рабочие возвращаются к полукрестьянской жизни, появляются даже утки, гуси, есть какое-то мирное хозяйство, показан добродушный поселок, как будто совсем не воинственный.

Потом все обостряется, обостряется.

Всегда — помню по детству и юности — правительственные газеты о забастовках сообщали под названием «Беспорядки».

Значит, надо было «устраивать беспорядок». Устройство беспорядков было хорошо организовано. На беспорядки пускали шпану, у которой были свои связи с полицией. Когда не раз человека забирали в полицию, он не мог жить, не имея каких-то связей с полицией. Сперва они снисходительно-попустительского характера, потом появляется сотрудничество. Так, каторжник Видок стал руководителем парижской полиции. Так, при Екатерине каторжник Ванька-Каин — знаменитый грабитель, ограбивший на Волге даже грузинского царевича,— стал доносчиком, умело использующим «слово и

дело», а потом главой полиции, что не помешало ему провалиться на деле со скопцами.

Среди скопцов были крупные купцы, они были сильнее вора. Полицейский Ванька-Каин попал на каторгу под Ревель, где и умер.

В «Стачке» Эйзенштейна очень ярко, гротескно, но слишком «игриво» показана шпана. Писал я об этом при первом появлении ленты в статье о решающем значении картины.

В части второй сценария все идет в диафрагмах и наплывах. Наплывов больше десяти и столько же диафрагм. Чем объясняется это изобилие? Тем, что задание выполняется отрывистыми кусками. В картине все это изменилось. Теперь, когда печатают Эйзенштейна, надо было бы одновременно давать сценарий как заявку и монтажные листы с покадровой записью произведения. В ленте все конкретно. Аппарат как бы отсутствует. Завязка основывается на том, что рабочие недовольны. Но поводом стачки, как мы уже сказали, является то, что одного рабочего неправильно обвинили в краже. Он повесился. Завод забастовал. Старая литейная не хотела бастовать. Ее заставили. В конторе выбили стекла.

В ленте люди, показанные в действии, имеют «свою историю», и истории эти не игровые, но драматичные.

Завод забастовал: показан рабочий, он спит, закрыв голову каким-то тряпьем.

Крохотный мальчик его будит. «Папка, пора...» Ребенок знает непреложность работы. Потом они играют. Следующий план ребенка, когда он будит отца: «Папка, давай обедать».

А есть нечего, и отцу курить нечего. Хороший эпизод, как ребенок играет с пустым кисетом, притворяясь, что он его ест.

Вот сцена, когда рабочих разгоняет отряд казаков. Рабочие садятся: на сидящих лошади не идут. В другом эпизоде мальчик оказывается под ногами лошади. Мать бросается к ребенку.

Ее бьют нагайкой казаки.

Рабочие ее защищают.

Все доведено до яростной необходимости столкновения.

Полиция по приказу хозяев связывается со шпаной.

Адъютант короля шпаны у Эйзенштейна — карлик. Это имеет какое-то оправдание. Одна из сцен допроса происходит в ресторане. Когда соблазненный рабочий уходит, на стол вылезают два карлика: мужчина и женщина, они танцуют [1].

На заднем плане танцует женщина, она показана как бы падающей: так режется кадр. В ленте все сюжетно осмысленно. Даже самовар имеет свою художественную историю. Она организована событийно.

[1] Карлики потом прочно войдут в типаж «черных лент».

Вначале ставят для чаепития самовар со многими подробностями, очень хорошо найденными, потом пьют чай. В конце, когда громят рабочий поселок, пожарный разбивает самовар струей из брандспойта. Самовар был важной частью старого быта. Чехов очень хорошо показал это в рассказе «Мужики». В «Стачке» самовар позволяет вам следить за остротой наступления заводчиков на рабочих.

Возникает то, что Андрей Белый называл «сюжетом в деталях».

Фильм массовый, действует масса, но эта масса имеет свою историю, свои перипетии. Сыщики, следящие за рабочими, имеют псевдонимы: Сова, Медведь, Лиса и т. д. Сергей Михайлович в детстве любил рисовать людей в виде зверей. Знал ли он мальчиком, что такие же наброски делал Леонардо да Винчи? Во время патриотических манифестаций 1914 года манифестацию Эйзенштейн изобразил в виде манифестации зверей, которые несут патриотические плакаты. Это первое революционное высказывание Эйзенштейна. Звери — характеристики людей, это не только иносказание, а сдвиг. Список филеров снабжен фотографиями. Фотографии вделаны в толстые листы альбомов. Так делалось в буржуазных семьях. Фотографии тогда не наклеивались на картон, а всовывались в страницы паспарту. При просматривании альбома жандармерии карточки оказываются живыми людьми — они выходят, кланяются. Один даже повесил фуражку на угол страницы.

Это акцентирует падение человека, его поглощение филерской ролью.

Эйзенштейну нужны были резкие столкновения смыслов и смысловых кусков.

Эта лента — великая лента, сейчас она интереснее, чем прежде. Сейчас ее смотрят в Париже, Германии, Америке. Фильм о рабочих, о разгоне демонстрации при помощи шлангов, о садистской беспощадности фашиствующих наемников, поставленных на эту работу вежливыми седыми людьми в цилиндрах, еще реальнее сейчас, чем в день съемки картины.

Сейчас на касках у полицейских есть радиоприемники. Водометы, поставленные на бронемашины, сменили брандспойты. Но «Стачка» не кажется устаревшей. Жизнь обновила смысл старой ленты. История забастовки, показанная в картине, теперь имеет значение и как теория борьбы.

В ленте «Стачка» работали те люди, с которыми начинал Эйзенштейн работать в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты». Это те люди, которые потом с ним вместе работали в «Броненосце «Потемкин»; их прозвали «железная пятерка». Это: Штраух, Александров, Гоморов, Левшин, Антонов. Потом они стали большими актерами и режиссерами.

В картине своя драматургия, свой сюжет, а фабулы почти нет — она почти несущественна. Сюжетом ленты стало взаимодействие масс.

Рассказывал Всеволод Иванов: ставили в МХАТ его пьесу «Блокада». Пришел Станиславский. Посмотрел и сказал, смотря на массовую сцену: «Мало народу». Народу было много. Все молчали. «Подымите руки,— произнес великий режиссер,— все, у кого нет точного задания в массовом движении». Две трети людей, находящихся на сцене, подняли руки. «Уходите со сцены». И к оставшимся обратился: «Повторите сцену». Сцена пошла. «Вы видите,— продолжал Константин Сергеевич,— что теперь народу больше, потому что мы можем разглядеть, кто что делает, мы следим за действиями людей, за их связями, и вот их много. А тогда была толкотня, а толочься могут десять тысяч человек, а сколько людей, мы не знаем и этим не интересуемся».

Новый сюжет — это было новое отношение к человеку, к человеку толпы.

Люди в «Стачке», как и в «Броненосце «Потемкин», имеют свою линию поведения. Мы за ними следим. Они появляются сперва, как бы не рассчитывая на внимание, потом планы становятся немного длиннее, и это сочетание маленьких новелл, зарисовок создает новое впечатление. Так, в «Мертвом доме» Достоевского каторжники появляются сперва мельком, но названы по фамилиям. Потом они показываются все ближе. За этим следует новелла о каторжнике, его рассказ о себе. После этого он уходит в толпу. Мы его в толпе знаем, он представляет толпу и делает людей в ней различимыми. Так написаны Али и Петров, Аким Акимович и многие другие.

Сергей Михайлович сам знал трудности работы. Он уже боялся тогдашнего прямого отрицания искусства. Он писал тогда: «Начать с того, что «Стачка» не претендует на выход из искусства, и в этом ее сила» (т. 1, стр. 113).

В этом он видел свою заслугу, тайну своего развития.

Нас сейчас не интересует спор Дзиги Вертова и Эйзенштейна. Мы не отрицаем ни одного из них. Они подвигались каждый посвоему, но они — часть одного процесса. Как когда-то спор Гончарова с Тургеневым был «не недоразумением, а конфликтом развития».

«ЭФФЕКТ КУЛЕШОВА» И СТУПЕНИ МОНТАЖА

Монтажом мы будем называть такое расположение кусков киноленты, которые в своем соотношении выражают определенную мысль режиссера.

Еще в 1922 году Лев Кулешов создал понятие, которое во всем мире кинематографистов получило название «эффект Кулешова».

Берется монтажная фраза, то есть определенное соединение снятых кусков. Один из кусков меняется, и значение всей фразы переосмысливается.

Мы можем показать лицо человека (в эксперименте, осуществленном Кулешовым, это было лицо Мозжухина) в сочетании с разными кадрами. В зависимости от того, что будет показано рядом — обед, женщина, труп ребенка, пейзаж,— выражение лица человека, снятого крупным планом, будет нами разно осмысливаться.

Этого монтажного эксперимента, зафиксированного и осуществленного на пленке, я не видел. О нем Кулешов рассказал членам своей группы в 1921—1922 годах.

Забыл спросить об этом Льва Владимировича. Он умер. Авторство «эффекта» закреплено мировым кинематографическим мнением за Кулешовым. Сам Лев Владимирович говорил, что авторство его фамилии реально, но могла бы здесь оказаться и другая фамилия. То же можно сказать о многих открытиях и изобретениях.

Марк Твен заметил: нет ничего изумительного в том, что Колумб открыл Америку, потому что он избрал такой путь, по которому, идя в глубь океана, нельзя было не наткнуться на американский материк.

Изумительнее было бы, если бы Колумб не открыл Америку.

Кстати сказать, так и произошло.

Великий мореплаватель наткнулся на большие острова, относящиеся к новому материку, и не узнал их: он принял их за берега Индии.

Иначе Америка называлась бы Колумбия.

Кулешов, увидав эффект монтажа, зафиксировал и объяснил его, и поэтому этот «эффект» справедливо называется его именем. В переводе на язык более позднего кинематографа он обозначает, что смысл кинематографического высказывания зависит от столкновения кусков.

Более позднее осмысление эффекта состоит в том, что звуковой ряд сталкивается со зрительным, сам зрительный ряд в зависимости от цвета по-разному выражает новое содержание: он полифоничен.

Сергей Михайлович на огромном материале рассмотрел разные монтажные столкновения, создав теорию взаимоотношений. Чрезвычайно интересно то, что в последнем письме Эйзенштейна, адресованном Кулешову, говорится о монтаже и цвете.

Великие мореплаватели искусства совещались о законах картографии нового, ими открытого мира.

Искусство развивается, приблизительно говоря, по спиральной линии с кажущимися совпадениями по вертикали нового открытия с построениями, находящимися в нижних витках спирали.

Искусство ничего не теряет, но все изменяет.

Отдельный автор, развивая свою систему высказывания, тоже повторяет, изменяя свои открытия.

Первым юношеским открытием Эйзенштейна был «монтаж аттракционов». Это то соединение игровых кусков, при котором они должны вызывать прямую эмоцию зрителя, как бы не обращаясь к другим ассоциативным рядам, к смысловому заполнению.

При осуществлении замысла оказалось, что для соединения аттракционов нужен смысловой ход, который бы связал и сопоставил их.

Первоначально таким ходом оказалась пародия.

Новое явление искусства существовало, как бы держась за перила старого.

В «Стачке», в «Броненосце «Потемкин» связь стала смысловой, это была революция. Эпизоды «Стачки» соединялись между собой логикой организации рабочей стачки и противодействия со стороны предпринимателей и правительства.

Революция 1905 года была не полной; она оказалась как бы «репетицией», не имея силы без организации охватить страну.

Сюжетом смысловой связи отдельных смысловых моментов оказалось нарастание революционного настроения матросов, восстание, сочувствие города восстанию, жестокое противодействие восстанию, выраженное в расстреле на лестнице, и непобедимость революции, выраженная в проходе броненосца сквозь эскадру. Эскадра должна была расстрелять мятежное судно, но эскадра приветствует восставших матросов как братьев, приветствует, но не присоединяется к восстанию.

Каждое время имеет свои изобретения. В каждом времени изобретение не до конца раскрывается. Раскрытие происходит на следующих поворотах спирали.

Предыдущее состояние сознания, создавшее свою художественную структуру, помогает новому художнику тем, что он переосмысливает их и помогает через себя переступить.

Мифологические сюжеты в скульптуре и живописи были в свое время почти обязательны.

Сергей Михайлович брал наиболее простые, так сказать, площадные построения, всем известные, выделяя из их строя неизвестное, новое.

Не забудем, что Пушкин в статьях о драме говорил:

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него и казни — зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством...

Драма оставила площадь и перенеслась в чертоги по требованию образованного, избранного общества. Поэт переселился ко двору. Между тем драма остается верной первоначальному своему назначению — действовать на множество, занимать его любопытство» [1].

А. Н. Островский, говоря о Шекспире, отмечал традиционность его построений, не считая это недостатком. Он говорил:

«Изобретение интриги потому трудно, что интрига есть ложь, а дело поэта — истина. Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки вкладывал правду жизни. Дело поэта не в том, чтобы выдумывать небывалую интригу, а в том, чтобы происшествие, даже невероятное, объяснить законами жизни» [2].

ЗАКОНЫ ОРГАНИЗАЦИИ МОТИВОВ

«Одолжайтесь» — статья под этим названием написана Эйзенштейном в 1932 году. В ней сформулирован очень горький опыт и сделаны некоторые спорные утверждения.

Сергей Михайлович в своих теоретических работах исходил из разбора классических вещей. Он был обременен знаниями внутри, в сердце, в разуме, на плечах у него лежали книги.

Он шел, таща за собой вагоны книг.

Сопоставляя факты с фактами, он пытался разгадать легкость писания Дюма.

Литературное наследство Дюма-отца исчисляется в 1200 томов, и эти тома читаются. Разбирая строение романа «Граф Монте-Кристо» Дюма, Эйзенштейн цитирует Люка Дюбертона, который так рассказывает историю возникновения сюжета в романе:

«Во время путешествия по Средиземному морю Дюма проезжал мимо маленького островка, где ему не дали сойти на берег, так как остров «находился в заразном состоянии» и посещение его грозило карантином. Это был остров Монте-Кристо. Имя это поразило его тогда. Несколько лет спустя, в 1843 году, он договаривался с одним издательством написать «Впечатления путешественника по Парижу», но ему нужен был романтический сюжет. Однажды случайно ему удалось набрести на рассказик в двадцать страничек «Бриллиант и месть», относящийся к эпохе второй Реставрации и включенный в сборник Пеше «Разоблаченная полиция». Он напал на то, о чем смутно мечтал. Здесь был сюжет: Монте-Кристо будет разыскивать врагов своих, спрятанных в Париже.

[1] *А. С. Пушкин,* Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. VII, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1949, стр. 213—214.

[2] 1880 г. Заметки А. Островского. Ин-т АН СССР.— Цит. по книге «Русские писатели о литературе» в 3-х томах, т. 2, Л., «Советский писатель», 1939, стр. 77.

Потом его сотруднику, историку Маке, пришла в голову любовная история Монте-Кристо с прекрасной Мерседес и предательством Данглара. И оба приятеля пустились по рельсам «Графа Монте-Кристо», ставшего из романтических дорожных впечатлений заправским романом.

Аббат Фариа, лунатик, родившийся в Гоа, которого Шатобриан видел тщетно пытающимся загипнотизировать насмерть канарейку, способствовал нарастанию таинственностей; и на горизонте стал вырисовываться замок Иф... казематы Эдмона Дантеса и старика Фариа...

Так фактически складываются вещи.

И пережить то, как это происходит, и самим в этом участвовать — вот что мне кажется наиболее полезным и продуктивным для студентов.

«Методисты» же, проповедующие иначе и утверждающие иные «рецепты», просто... арапы, и даже не Великого Петра.

Но «случайностей» гораздо меньше, чем кажется, и «закономерность» внутри творческого процесса ощутима и обнаружима. Есть метод. Но вся подлость в том, что от предвзятой методологической установки ни фига не родится. Совершенно так же, как из бурного потока творческой потенции, не регулируемой методом, родится еще меньше» (т. 2, стр. 64).

Это выглядит очень убедительно и даже презрительно в отношении к тем, которые не пойдут вслед за веселым Дюма, писателем занимательным даже в описании кулинарных рецептов.

Но «Граф Монте-Кристо» — приключенческий роман.

Тот анализ, который процитирован Эйзенштейном,— это своеобразный анализ литературного произведения, построенного по принципу монтажа аттракционов.

Что же связывает эпизоды в романе?

Один замечательный случай, второй замечательный случай, и в результате получается сложный, многосерийный путь бедняка, внезапно ставшего сказочным богачом.

Конфликт: бедность и неожиданное богатство, позволяющее бедняку отомстить.

Во-первых, приключенческий роман не исчерпывает всех случаев создания занимательных сюжетов. Во-вторых, в романе «Граф Монте-Кристо» применены методы, не лежащие в аттракционах. Месть молодого матроса, попавшего в тюрьму по ложному доносу, сюжетно оттянута; благодеяния, которые он оказывает, делаются не вдруг. Он переодетым приносит в дом старого доброго хозяина бриллиант, потом еще бриллианты; наконец, пригоняет в порт под всеми парусами со всей командой вновь построенный корабль в замену погибшего в крушении корвета доброго старика.

Месть также заторможена, обогащена тайнами и соответствует преступлениям злодеев: банкир, обокравший и доведший до голода отца моряка, попадает в плен к бандитам; они его морят голодом и медленно разоряют, заставляя платить по нескольку тысяч франков за простое блюдо.

Так же сложно наказан хитрый чиновник, продливший заключение матроса. Погубленного им сына воскрешают; жену делают отравительницей; наказание заканчивается тем, что, выступая как прокурор, господин такой-то слышит от подсудимого страшный ответ: «В свое оправдание я могу сказать только то, что я сын прокурора, тот сын, которого господин прокурор хотел убить».

Сын этот спасен и полунечаянно воспитан негодяем.

В известной индийской ленте «Бродяга» вся эта схема сохранена, но построена подстановкой других моральных мотивировок. Бродяга — сын судьи, защитник — приемная дочь судьи. Мать бродяги попала под автомобиль судьи — ее мужа — и лежит в больнице им не узнанная, так как лицо ее закрыто бинтами...

Занимательные аттракционы становятся сюжетами тогда, когда они определенным способом расположены и работают под током художественного построения. Противоречия в монтаже, именно конфликты событий делают роман занимательным.

Отец судит сына, отец виноват перед сыном; банкира наказывают голодом; мудрый монах считается в тюрьме безумцем. А подвиг матроса состоит в том, что он выслушал безумца, поверил в невероятное.

В «Мудреце» монтаж состоит в пародийной перевернутости кусков, опровержении классических мотивировок бытовой комедии экстравагантными мотивировками. В данном случае аттракционы заслонили монтаж, и это обстоятельство очень запутало вопрос о том, что такое монтаж и что такое сюжет.

Дюма очень талантливый человек; он написал 1200 томов не только потому, что он их собирал из готовых блоков — его романы изобилуют повторениями. Сервантес написал два тома великого романа, потому что осознал новый метод, вскрыв противоречивость характера Дон-Кихота, смешал высокое со смешным, дал в философии вещи безумца.

Дон-Кихот — это не «беспереходная игра», это переход безумия в мудрость и здравого смысла в пошлость.

Сергей Михайлович — гениальный человек своего времени. В это время режиссер преобладал над драматургом; мизансцена, ее неожиданность, сталкивалась с новой мизансценой. Перепревращение кусков, маскарадность их, тогда воспринималась как новая реформа.

«Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Бежин луг» — это явления другого характера. В них Эйзенштейн пошел дальше Мейерхольда.

ВСПОМИНАЮ ОБ УМЕРШЕМ ДРУГЕ, О ЕГО ПУТИ И СЛОЖНОЙ МНОГОКРАТНОСТИ ИСКУССТВА, ГОВОРЮ О ЗНАЧЕНИИ РУССКОГО ИСКУССТВА

Л. Кулешов в то время (1926 год) снимал картину «По закону».

В основу ленты «По закону» положен рассказ Джека Лондона «Неожиданное».

Содержание рассказа простое. Группа золотопромышленников нашла золото. Собрались люди, думают уехать. Одного нет. Он приходит с ружьем и начинает стрелять по товарищам. Он не успел убить двоих, которые были мужем и женой. Женщина его схватила за ружье. Надо было бы его убить. Но женщина говорит, что надо судить человека. А судить его некогда, негде и некому. Хижина засыпана снегом. Лежит связанный преступник. Сидят двое людей, которые его схватили. Они его судят, причем они сами свидетели и прокурор. И они его вешают в присутствии индейцев.

Я начал писать этот сценарий с Львом Владимировичем.

В других рассказах Джека Лондона есть наемные рабочие. Они не имели денег, чтобы купить снаряжение и собак. Они шли батрачить.

У нас получилось после долгой работы над сценарием, что Дайнен — убийца (его играл чудный актер Фогель). Он нанят батраком. Группа золотоискателей золота не нашла. Рабочий пошел помыть посуду во время ужина хозяев, взял из ручья землю, еще раз промыл и нашел золото. А в это время люди съели его порцию ужина, потому что он опоздал. А он принес тазик и в тазике золото. Превосходно показал Кулешов тень руки Хохловой над этим золотом. У Дайнена есть свой конфликт с его спутниками. Они его обокрали. Он нашел золото, они его не взяли в долю. А он им показал месторождение, которое мог бы скрыть. Поэтому он нападает на них, поэтому он становится убийцей. Поэтому напарники не сразу его убили. Они его связали.

И хозяйка спросила убийцу: «Милый Дайнен, зачем вы это сделали?» Он рассказывает, что ему нужно было золото для матери, которая всегда говорила про него, что он будет висельником, а он принес бы ей золото. Все трое плачут. А потом совершается казнь.

Пока делали сценарий и производили съемку, снег растаял и Москва-река разлилась. Тогда Хохлова и Кулешов решили: чем вода хуже снега, это даже интересней... Маленький домик, окруженный водой,— тюрьма. В этой тюрьме перед убийцей его враги. В этой тюрьме будет суд. А пока расцвела верба и видна за окном.

Я это говорю потому, что путь Эйзенштейна в то время был не единственный. Рядом работали Пудовкин, Кулешов, попозже появился Довженко.

«Переходная» игра, конфликт человека в его переходном положении, в его нерешительности, в его колебании остался. Мать у Горького оказывается жертвой доверия к начальству. Так же выдал своего товарища парень в картине «Конец Санкт-Петербурга».

Искусство многократно. И долго еще будут по нашим путям ходить паровозы, электровозы, дизеля. И хотя автомобили заняли все дороги, но даже автомобили не бессмертны. Они задушат города, и люди вернутся к старым рельсам, к общему транспорту. Я только не уверен, будут ли они ездить верхом на лошадях. А жаль, если не будут. Бережливость к переосмысленному прошлому, новое понимание старых явлений искусства — это черта гения. Гений срывает ставки, гений отгадывает, каковы же три карты, которых не мог отгадать Германн. Но это, что сделано, что наиграно, это сделано всеми. В искусстве мы работаем не совместно. Но в кино явление совместности начало появляться. Пишем мы по разным комнатам, в разных странах, в разных веках. Но на столе обобщаются книги, сталкиваются. Возникает новое искусство.

Маяковский как бы извинялся, когда говорил в поэме «Про это», что он будет повторяться, «и не раз, и не пять», что он будет кружиться «поэтической белкой».

Там рифма «опять».

Я буду опять говорить о сюжете, о смысле искусства, об его едином дыхании, подобном единому построению ели.

Крутитесь, колеса времени.

Молодой Флобер в письме к женщине, которая была для него условной заменой в диалоге с самим собой, 16 января 1852 года писал: «Что кажется мне прекрасным, что я хотел бы сделать,— это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе,— книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидим» [1].

Земля держится не в воздухе, землю держит всемирное тяготение. Нужен иной сюжет, иные связи, иная крупность произведения.

Мемуарный монолог не спасение, потому что ты сам становишься нитью, на которую нанизываешь мысли. Ты висишь сам по себе.

Нужны другие дороги. Флобер, перебирая искусство прошлого, сравнивал литературные стили с башмаками. Он говорил о башма-

[1] *Гюстав Флобер,* Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5, М., изд. «Правда», 1956, стр. 42.

ках Гаргантюа, свитых из синего бархата, и считал это стилем Ренессанса, его иронией.

Он говорил о сапогах Людовика XIII, разукрашенных лентами и помпонами, и сравнивал это с салонами Скюдери: «Только сбоку висит длинная испанская шпага с римской рукоятью — Корнель».

Он говорил о литературе эпохи Буало и о литературе Беранже как о ботинках гризетки. Он пишет: «Стали искать новое за границей...» Он полагает, что это новое оказалось старым. Он пишет:

«Русские сапоги всех сортов потерпели такое же поражение, как литература лапландская, валашская, норвежская...» [1].

Русская литература пришла к нему с Тургеневым, с его вещами и беседами. Он глотал его книги. Удивлялся, сколько лукавства скрывается в простодушии.

Удивлялся Толстому, его монументальному роману «Война и мир» и спорил с русской литературой; в дни поражения Франции и капитуляции Парижа писал, что собирается «спросить у Тургенева, как стать русским» [2].

В это время догорало сопротивление коммунаров. Флобер не знал, что пути к России идут через восстание.

Ученики Сергея Эйзенштейна после долгих разговоров о живописи спросили его: «А как сделаться Эйзенштейном?»

Я написал книгу, стараясь понять, как сделаться Эйзенштейном, как не заблудиться на долгих и разветвляющихся путях искусства, как снова встать, от многого отказавшись, космически свободным.

«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»

Этот фильм — величайшая удача советского кино. Любопытно проанализировать законы удачи.

Как она была подготовлена, как она стала неизбежной?

Причина удачи прежде всего в режиссере. Режиссер обладал к моменту съемки новым опытом, отказываясь от прямого следования опыту старой кинематографии.

Рядом с Эйзенштейном был великий кинооператор Эдуард Тиссэ, прежде работавший в военной хронике с Львом Кулешовым. Оператор был вне традиции красивости; он умел снимать то, что есть, и из того, что есть, делать то, что надо.

Тиссэ — оператор-стратег.

Он подчинял случайность, заставлял ее служить замыслу фильма.

У Эйзенштейна преданная ему группа, им воспитанная: Григорий Александров — человек, знающий кинопленку, умеющий двигать-

[1] *Гюстав Флобер,* Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5, стр. 123—124.
[2] *Там же,* стр. 497.

ся, умеющий подчинять себе движение, спортсмен, волевой человек. Талантливый и энергичный, даже в ошибках.

Железная пятерка знала законы нового монтажа, прошла через съемки Эйзенштейна. Это были люди одной школы.

Директором картины был Я. Блиох. Блиох был одним из комиссаров Первой Конной; организатор, умеющий принимать решения, понимающий, как надо обращаться с отдельным человеком для того, чтобы этот человек стал нужным в бою, в отряде, в атаке.

Фабрику возглавлял М. Капчинский.

Капчинский начал с армии, дослужился до трех шпал на петличках, был председателем Солдатского комитета, писал плохие пьесы, потом стал директором Первой московской госкинофабрики.

Кинофабрика помещалась на Житной улице, в доме № 27, в двухэтажном здании; там работали Лев Кулешов, Абрам Роом, там же, начиная со «Стачки», работал Эйзенштейн. В сценарном отделе работали И. Бабель, С. Третьяков, В. Перцов.

Хорошее оборудование фабрики состояло из людей.

По словам Капчинского, документация по «Броненосцу «Потемкин» выглядела так: скоросшиватель, в нем сценарий «1905 год» — несколько страничек на тонкой папиросной бумаге, две телеграммы из Севастополя, одна из Одессы, ответ кинофабрики, письмо Сергея Эйзенштейна на имя директора, приказ о награждении Эйзенштейна и Тиссэ за экономию средств по съемке, приказ руководителя Бала-Доброва о наложении дисциплинарного взыскания на Капчинского за нарушение режима экономии.

Все.

Перейдем к сценарию.

СЦЕНАРИЙ «1905 ГОД»

Он был слишком большим, невероятно большим, с традиционной записью сюжета по кадрам. Написала его голубоглазая, молодая Агаджанова-Шутко, старый член партии.

Авторство — сложный вопрос. Автором «Красных дьяволят» был П. Бляхин; режиссер Перестиани говорил публично, что он этот сценарий потерял еще в начале съемки и потом импровизировал. Но ему больше не удавалось создать картину такой силы. Братья Васильевы после удачи картины признавали участниками фильма всех людей, которые с ними говорили о сюжете произведения. Кажется, претендентов было более десяти. Все получили долю участия, так как нельзя было определить точно метод рождения чуда.

В «Броненосце «Потемкин» есть центр нового рождения.

При рождении наследников феодала присутствовали, по старым обычаям, люди, чтобы девочку не заменили мальчиком.

Мы, люди поколения «Броненосца», признаем авторство Агаджановой-Шутко.

Постановочный сценарий имел десять частей, снять же его практически было невозможно.

Сценарий заказан Комиссией Президиума ЦИКа СССР. На первом заседании (17 марта 1925 года) присутствовали: А. В. Луначарский, К. Малевич, Вс. Мейерхольд, Л. Михайлов, В. Плетнев, К. Шутко. На втором заседании (4 июня того же года) присутствовали: Л. Михайлов, Вс. Мейерхольд, К. Малевич, В. Плетнев, В. Красин, К. Шутко, С. Эйзенштейн и от Наркомпроса тов. Владимиров.

Рассматривали два сценария: сценарий Агаджановой-Шутко и сценарий Щеголева. Выбрали сценарий Шутко.

Сценарий невообразимо развернутый, идущий вдоль темы и потому тему не исчерпывающий, содержал в себе зерна конфликта.

Начинается сценарий символическими кадрами:

«Часть первая.
1. Голова орла-стервятника.
2. Два орла рвут в клочья мясо.
3. Голова раненого.
4. Раненый в повозке *(в движении)*.
5. Калека на самокате спасается из-под ног лошади».

Возьмем другой кусок:

«17-й кадр. Неубранная рожь.

18-й кадр. Высыпаются на землю зерна из переспелых колосьев».

Все это информация о том, что крестьяне взяты на войну, урожай некому убрать, а война идет.

Но в то же время в большом сценарии есть искры будущей картины, например — калека на самокате. Он будет потом снят в одном из кадров «Броненосца «Потемкин».

В сценарии уже намечены кадры с испорченным мясом и рассматривание червей через пенсне доктора.

Есть смерть Вакулинчука, подъем красного флага, приезд населения на шлюпках к восставшему броненосцу.

В общем, с 94-го кадра по 135-й дана заявка на «Броненосец «Потемкин». Местами она очень точна.

Например, уже разработан проход броненосца сквозь эскадру.

Мы видим чудо: сценария нет, но он осуществлен.

Приказ снимать точно по сценарию правилен — нельзя же снимать без сценария.

7 июля 1925 года напечатана в «Киногазете» беседа с директором Первой госкинофабрики М. Капчинским. Очень толковое выступление директора.

Обещания, данные директором, были выполнены.

«К разработке календарного плана и к подготовительным работам приступили 25 июня. Комиссия ЦИК СССР, учитывая весьма серьезную работу по созданию «1905 года», постановила предложить фабрике ставить этот фильм в течение одного года при непременном условии — к 20 декабря 1925 г. дать из огромного сценарного материала определенное количество метража для демонстрации в дни 20-летия революции 1905 г. Это решение накладывает на нас обязательство построить соответствующим образом съемочный план.

Очевидно, начнем с крестьянской части. Будем снимать, вероятно, в Тамбовской губернии. Затем — флот и восстание. К работам готовимся достаточно серьезно. Конечно, никаких случайностей» [1].

Тут говорится о сценарии бесповоротно.

Успех был не случаен: удача завоевана на широком поле поиска.

В Немчиновке в верхнем этаже небольшой дачи жила Агаджанова-Шутко, в нижнем этаже жил Бабель.

Наезжал Казимир Малевич.

Сценарий диктовался, обсуждался, записывался. О съемках, как о деле решенном, писал матери Сергей Михайлович:

«Ставлю картину «1905». На днях начинаю снимать. Июль — в деревне (окрестности Москвы — усадьбы — и Тамбовская губ.). Август, сентябрь (может быть, октябрь) на юге (Одесса и Севастополь). На эту картину отпущен год (сделать к августу 1926 года). Параллельно буду снимать «Беню Крика», сценарий Бабеля. (Помнишь, ты читала эти «Одесские рассказы» в «Лефе»?)...» («Броненосец «Потемкин», стр. 26).

Есть у рыбаков понятие тройная уха: варят на берегу реки уху из ершей, ершей выбрасывают, в той же воде варят окуней — выбрасывают, потом бросают красную рыбу, варят и с перцем едят на здоровье.

Хотели сварить двойную уху.

Сценарий «1905 год» писался неопытно и недолго.

Материал собирался прилежно; то, что кажется импровизацией, появлялось в результате долгой работы.

В искусстве нужно широкое поле.

М. М. Штраух вспоминает, что еще до поездки группы в Ленинград он собирал материал о революции 1905 года; Штраух посещал Ленинскую библиотеку: «Однажды я наткнулся во французском журнале «Иллюстрасьон» на интересный материал. На рисунке художником, очевидцем событий, был изображен расстрел на Одесской лестнице. Удивившись оперативности западной журналистики, я показал рисунок Эйзенштейну» («Броненосец «Потемкин», стр. 61).

[1] Сб. «Броненосец «Потемкин», М., «Искусство», 1969, стр. 52. (Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте с указанием названия и страниц.)

Во всяком случае, о лестнице в Одессе, как и о съемке инвалида, попадающего в разгон демонстрации, группа знала до поездки в Одессу.

Киноработа часто неожиданна.

Поехали в Петроград. Там была стандартная плохая погода. Съемки шли.

Цитирую дневник Капчинского (рукопись):

«9 сентября для съемок первого эпизода группа — Эйзенштейн, Александров, Штраух, Гоморов, Левшин, Антонов, оператор Левицкий со своим ассистентом Данашевским, администраторы Котов и Крюков — выехала в Ленинград. Начали работать. Провели несколько съемочных дней и ночей, но пришлось резко затормозить. Небо безнадежно затянуло. Сентябрьские дожди. Ни на час перерыва. Как будто не очень его, дождя, и видно, но мокрый туман заполнил весь город».

Эйзенштейн написал в Москву, предлагая пока что законсервировать постановку.

Съемки все же шли.

Сняли эпизод железнодорожной забастовки, разыскали конки к прицепным вагончикам, которые ходили на Шлиссельбургское шоссе,— сняли. Поехали снимать эскадру в Кронштадт, но эскадра была на маневрах.

Штраух вспоминает приезд директора М. Капчинского: «Посмотрев на небо, затянутое тучами, он (Капчинский.— *В. Ш.*) сказал: «Это не дело. Поезжайте-ка в мою родную Одессу — там солнце вам еще послужит, за него я ручаюсь» («Броненосец «Потемкин», стр. 60).

Экспедицию свернули в три дня и отправили в Одессу.

В Петрограде успели снять мертвый город во тьме: Невский, освещенный прожектором с башни Адмиралтейства.

Для Сергея Михайловича это, может быть, было воспоминанием о ночи перед Февральской революцией.

Оператор Левицкий, превосходный художник, не поехал в Одессу. Его сменил Эдуард Тиссэ, который только что в Одессе, при солнце, отснял картину «Еврейское счастье».

Приехали в Одессу.

В тумане кричат пароходы. В тумане бродят по городу простаивающие киногруппы.

Сергей Михайлович, Эдуард Тиссэ плавали на лодке.

Смотрели на берег. У Тиссэ с собой киноаппарат.

Эдуард снял густой туман, закрывающий город, еще не зная, как пригодится кусок.

Эйзенштейн рассказывал: «Растрепанную корпию тумана кое-где пронизывают редкие нити солнечных лучей. От этого тумана образуются золотисто-розовые подпалины.

И туман кажется теплым и живым.

Но вот и туман задернулся вуалью облаков, как бы завидуя собственному отражению в море, покрытому лебяжьим пухом «туманов» («Броненосец «Потемкин», стр. 101).

Все это снято еще лучше, чем рассказано.

Лодка плавала в разрывах тумана по морю «как по бескрайним садам цветущих яблонь».

Тиссэ снимал.

В тумане появились чайки.

Тиссэ снимал.

Казалось, что делаются съемки для отчета о неудаче.

Происходило другое, происходило обновление материала, перекомпоновка его, переосмысление.

На берегу сочувственно смеялись над Тиссэ.

Тут несколько слов про Эдуарда Тиссэ. Я мало знаю работу кинооператоров, хотя среди них у меня были друзья, такие, как Левицкий. Тиссэ я считал своим другом. Хочу сказать про подвиг Тиссэ.

У рыцарей бывали оруженосцы, у героев Смоллета и Диккенса — слуги.

Обычно вторую линию дают на несходстве слуги с господином, немножко понижая трагедию господина. Вы все помните слугу Дон-Кихота, и слугу Дон-Жуана, и Савельича — слугу Гринева. Но бывают рыцари — друзья рыцарей. Это они не только несут оружие, но и сражаются рядом с рыцарем, прикрывают его, понимая его задачу, сами подсказывают задачу, новые планы.

Таким был белокурый рыцарь, сильный, верный, добрый, свободный друг Эйзенштейна Эдуард Тиссэ.

Прибавлю — гениальный Эдуард Тиссэ.

Они снимали туман. В тумане летали чайки.

В монтаже туманы обратились в рассвет, потому что нужно было показать, как открылось печально утро и открыло перед городом труп Вакулинчука, лежащего со свечой, с горящей свечой в руках.

Это была жалоба всех на жестокость. Мертвый взывал.

Впоследствии писали, что чайки никогда не летают поутру, что этого не может быть. Ну что же, можно было написать, что рассеялся туман и люди увидели тело Вакулинчука, а главное — можно ничего об этом не писать, потому что дело не в этом. Дело в том, чтобы внутренние законы художественного произведения своими средствами раскрывали сущность произведения понятно для зрителя. И он сам все, что надо, поймет и пропустит ошибки. Ведь когда он смеется или плачет над книгой, он же не видит букв, он только идет по буквенному строю к своей цели...

Для съемок в Одессе не скоро остановились на лестнице как главном объекте. Съемка была очень трудной: участники массовок не

были членами профсоюза, они могли не прийти на завтрашнюю съемку. А съемка была замечательная.

Дневник съемки вел Штраух. Приведу его запись. В ней мы узнаем про лестницу. Есть уже коляска, но она не связана с площадками, не упомянут ребенок в коляске, но уже четко намечена мать с раненым сыном и сказано о том, что она идет вверх и что в кадре будут ноги солдат.

Но многое не будет вставлено в фильм.

Вот одна из записей:

«Лестница. Второй день.

1. Сбоку. Средний план. Падение трех человек через корзины с цветами.

2. Первый аппарат. Сбоку. Ближе. Падение через цветы.

3. Второй аппарат. То же.

4. Первый аппарат. Сверху. С большого станка сбоку. Женщина в корзине цветов.

5. Второй аппарат. Снизу. Сбоку.

6. Снизу. Посреди лестницы идет вверх мать с сыном, видны ноги солдат.

7. Первый аппарат. Снизу. Коляска сверху летит одна среди убитых (много раз).

8. Второй аппарат. То же.

9. Снизу плашмя. Коляска натыкается на старика. Солдаты идут через аппарат.

10. То же. Коляска дыбом.

11. Сбоку. Крупнее. Коляска — в старика. Солдаты через аппарат. Штыком — в коляску (5 раз).

12. Сбоку. Аппарат в движении — сверху вниз. Мать и сын идут. Сын падает.

13. Сбоку. То же. Массовка бегом скатывается вниз. Шеренга солдат стреляет.

14. Сбоку. То же. Люди катятся по ступеням (2 раза).

15. Сбоку. То же. Снизу вверх идет мать с сыном. Залп. Они падают.

16. Сбоку. Залп. Мать падает на колени. Залп. Мать падает совсем» («Броненосец «Потемкин», стр. 67).

При чем тут цветы, появившиеся в кадрах 1—4? Видал эти кадры. Неплохие кадры. Корзина с цветами. На фоне декоративной корзины рассыпались запутавшиеся волосы цветочницы, как волосы Горгоны.

Это было интересно: волосы дыбом и розы в корзине. Это то, что тогда называлось эксцентрическим. Но это сравнительно реально, потому что цветы в Одессе продавались всюду, их держали в лунках с водой около мостовой, держали их в ведрах.

Цветочница попала под обстрел. Это написано в сценарии слишком нарядно.

Но не в этом было дело. Когда человек начинает снимать, если он талантлив, он идет к главному, к существенному, понемногу зачеркивая случайное, проходящее. Надо уметь выдумать и надо уметь отказаться от выдумки, идя к главному...

На изогнутом молу лежит мертвый матрос с горящей свечой в руках. Непрерывным потоком текут одесситы: они идут неспешным шагом к революции. Мертвый матрос обращается к народу:

— За что убили?

Город приветствует восставший броненосец. На броненосце уже поднято красное знамя. Я не ошибся — это не красный флаг, а красное знамя.

Знамя как капля крови, как луч красного солнца, проколовший облака.

Город мирно приветствует броненосец. Ялики подошли к броненосцу. А люди все идут и идут мимо Вакулинчука. И проносятся вместе с людьми клочья тумана.

И вот после этой спокойной сцены начинается трагедия лестницы. Люди на лестнице — мирные люди, не организованные: добрые люди мирного начала революции. На них наступает шагом, определенным размером ступеней лестницы, пехота.

Внизу их ждут казаки наперехват.

Пришла женщина с коляской, в которой лежит младенец, пришла женщина с мальчиком, пришли студент, учительница, инвалид; у каждого человека будет своя история в кадрах картины.

Они сперва показываются мельком, потом через много кадров увидим их снова.

Мы к ним привыкаем, мы приобретаем симпатии к ним. Затем видим гибель. Гибнут они по-разному.

Учительница хочет остановить расстрел: она как бы организует подобие делегации к наступающим карателям. Ей разбивает казак пенсне и выбивает глаз нагайкой.

Женщина с коляской ранена пулей в живот и случайно толкает коляску.

Начинается разрезанный на несколько все более трагичных кусков эпизод: все убыстряющееся движение коляски.

Грудной младенец катится к гибели.

У женщины с ребенком убивают сына, но она думает, что он ранен. Она обращается к солдатам страшно понятными словами:

— Слышите? Не стреляйте! Моему мальчику очень плохо.

Она протягивает бездыханное тело сына.

За всеми этими отдельными эпизодами, как гибельный припев, идут тени наступающих солдат по гибельным ступеням.

Это замечательная лестница, это новый кинематограф.

Не скажу, что это кинематограф, показывающий только массы. Нет. Это толпа, в которой каждый человек имеет свою судьбу, хотя единая судьба определена общей судьбой. Это соединение личных судеб с тем, что называется политическим событием, с судьбой миллионов.

Какой-то скульптор сказал часто повторяемые всеми слова, что в каждом куске мрамора заключается статуя, только надо отбить лишние куски.

Сергей Михайлович записал сценарий и в записи нашел главное: выделил из него эпизод — в эпизоде увидев общее.

Потом отделил от эпизода лишнее, развил главное, нашел причину восстания, понятную для всех, и внятно поднял знамя, объединяющее новую судьбу людей.

Сергей Михайлович говорил, что когда бросают доктора за борт, то доктора мы уже не видим, на тросах повисает его пенсне. Это синекдоха — часть, взятая как обозначение целого. Тонущий человек вызывает в вас, может быть, и чувство отомщенного зла, но и жалости тоже — висящее пенсне говорит, что этого человека нет и быть не должно. Эмоция зрителя очищена.

Пенсне было виновато. Через его сложенные стекла врач не захотел увидеть червей.

Пенсне напоминает не о человеке, а о его преступлении. Синекдохи кино точны, как фотокадры, из которых смонтированы кинорешения.

Сцена восстания найдена, очищена от случайностей. Она сама представляет собой революцию в миниатюре, структура которой выявлена, потому что все лишнее отделено. Она начата тихо, ссорой из-за борща. Люди едят хлеб с консервами и не хотят есть борщ из гнилого мяса. Покупают консервы. Но от них точно требуют, чтобы они съели этот борщ из гнилого мяса. Неправомерность требования очевидна.

Революция законна. Но она еще усилена, потому что за этим и за «лестницей» стоит 9 Января.

Я был мальчиком в то время, когда на льду Невы была расстреляна толпа рабочих, идущих с жалобой к царю. Их вел поп Гапон — полупровокатор, полуобманщик. Но главное, что толпу вела старая мысль, что должен же понять царь, который ведь не фабрикант, что нельзя так обманывать и так унижать людей, как унижают рабочих.

9 января стреляли люди, стреляли войска, которые многими поколениями были приучены к повиновению. Ведь строй солдатский на войне не нужен. Даже в наполеоновских войнах, может быть, только несколько десятков раз сходились люди строй на строй. Строй —

это система подавления обычных эмоций и замена их выполнением приказания: видел в 1915 году на Марсовом поле, как мотоциклист из мотоциклетной роты, потеряв управление, врезался в шеренгу Преображенского полка, вышиб трех солдат из строя, как три доски из забора; строй не разбежался: это были вымуштрованные солдаты, им не скомандовали «разойдись».

Такой строй в войне не нужен. Но маршировка по улицам всех городов, палочное обучение во всех казармах, 250-летняя муштровка дали возможность царскому правительству приказать стрелять артиллерии по декабристам, приказать стрелять пехоте по толпе, идущей к дворцу с прошениями, с простыми прошениями о несправедливости.

9 Января хотели снять в Петрограде. Снимали, и это не вышло. Искусство работает реальными заменами. «Лестница» выразила 9 Января и многое другое.

Искусству нет преград. Если в одном месте туман, то можно снимать в другом. Но, кроме того, можно снимать и туман, потому что и туман, и солнце, и дождь, и мокрый снег — все может быть выражено искусством, и все в определенных противопоставлениях, сопоставлениях, отборе, в определенном строе искусства — все может выразить трагедию пленной человеческой души.

Была революция 1905 года — храбрая, кровавая, раскинутая, могучая и растоптанная. Она не смогла победить строй.

После войны 1914—1918 годов рухнула стройность русских полков и появился строй революции.

Как ответить на расстрел людей на лестнице?

Искусство не может показать не бывшее и невозможное осуществленным, как не может несправедливое сделать справедливым.

Броненосец стрелял по берегу — в ответ вскакивали мраморные львы.

Лежали эти львы на лестнице Воронцовского дворца. В Алупке и сейчас лежат: крупно написано на них экскурсоводами — сам читал надпись: «Художественного значения не имеют». Это верно — это только хорошая ремесленная работа из белого мрамора. Одни львы лежат, другие как будто пробуждаются, третьи ревут. Сергей Михайлович снял их последовательность.

Показал, как вскакивает мраморный лев, пробужденный выстрелом с «Потемкина».

Я не играю словами, он показал восстание правды, показал, что камни вопиют, дав удовлетворение зрителю. Стрельба произвела катарсис — очищение, выведение итога, сращение истины происшествия, подведение морального сальдо тому, что ты увидел и пережил. И на львах, которые лежат спокойно на далекой лестнице, ведущей к дворцу Воронцова, надо было бы написать: *«Они имеют художест-*

венное значение после того, как они сняты в картине «Броненосец «Потемкин».

Хороши интерьеры дворца, но сам дворец в целом лжив и эклектичен.

Воронцовский дворец после подъема по лестнице начинается мраморным порталом. На нем написано золотыми буквами по-арабски: «Богатство от бога». Вот здесь можно было бы написать, переведя надпись: «Это не имеет сейчас никакого значения, как не имеет художественного значения сам Воронцовский дворец, который сзади сделан, как дворец богатого лорда Шотландии в XVIII веке, а с лицевой стороны имеет арабскую надпись, а на лестнице имеет итальянских львов» — вот все это вместе не имеет художественного значения и все это вместе не существует, потому что не все существующее разумно, потому что то, что не разумно, существует, но разумно разрушается.

Разрушение — это и есть разум неразумного существования.

Броненосец не вызвал общего восстания. Как показать это?

Идет эскадра, и на нее идет броненосец.

Показаны машины броненосца, показана приближающаяся огромная эскадра. Дымы ее затмевают горизонт. Показаны потемкинцы у своих орудий.

Будет бой, будет гибель, но не поражение.

Но броненосец проходит через эскадру, и матросы эскадры его приветствуют. Они не могут восстать, они еще не умеют восставать, они не умеют подыматься по этой лестнице. Но они уже узнали правду восстания. И лента кончается, как победа восставшего броненосца.

Я мог бы еще рассказать, как легко это было снято, как сам броненосец был заменем своим собратом — кораблем той же системы, носящим в старину название «Двенадцать апостолов».

Революционный броненосец был как бы в наказание разорен, обращен в утиль и лом.

Картина была снята и смонтирована в три месяца. Считается она лучшей картиной в мире уже много десятилетий. И я видел через много десятилетий в Риме людей, которые сидели и плакали на просмотре. Они говорили соседям: «Ведь я же фабрикант, почему я сочувствую этим людям, которые мне не сочувствуют?»

Так было и в других больших городах.

Так живет картина много десятилетий.

Искусству иногда удается разбить скорлупу человека и на время коснуться его сущности, его человеческого ядра.

Человек сумеет потом нарастить себе скорлупу.

Но само искусство может пережить время, которое его создало, потому что через сопоставление оно выявляет истинную сущность

предмета, как бы превосходит время, находит абсолют правды и нравственности. И потому актер, играющий тоже актера из маленькой бродячей труппы, плачет, говоря о Гекубе, хотя «что ему Гекуба»?..

Кто помнит, что она была матерью девятнадцати детей, которые все погибли, что она была рабыней, что она мстила и кончила жизнь, бросившись в море...

Имя звенит уже непонятным эхом. Звенит в противоречивых мифах и возрождается в трагедиях.

ПОБЕДА

Читал я «Анналы» Тацита. Как много там описано битв и как сомнителен их исход. Как долго люди не знают в бою, кто победил, кто разбит; как сомнительны несомненные победы, как иногда торжествуют в конце концов побежденные.

Еще невероятней и всегда несомненней победы в искусстве. Выходит книга или картина, которую все ждут, и часто оказывается, что все разочарованы. Умирает человек, и думают, что умер классик. Но книги, изданные после смерти, лежат на прилавках. На века ли они лежат — неизвестно.

Художник должен быть терпелив. Потомство, которое его признает, создается им самим, выращивается им. Он сам отвечает за свою посмертную славу, и слава часто идет эшелонами.

Сергей Михайлович недолго ходил по улицам Москвы молодым, известным только друзьям человеком. Выглядел он сильным, физически развитым, хорошо управляющим своим телом. Светлоглазый, светловолосый человек шел, точно переставляя маленькие ступни, не думая о них, думая о завтрашней работе.

Лента «Броненосец «Потемкин» была одна из лент, заказанных (и подтверждающих возможность заказа) к юбилею первой русской революции. Заказана была и «Мать» и многие ленты, о которых мы уж не знаем ничего.

На просмотрах картины в Гнездниковском переулке нашли, что картина неплоха и годится для клубных экранов.

Слава пришла после просмотра в Большом театре. Слава вспыхивала овациями во время просмотра. Лента была смонтирована только-только. Когда просмотр подходил к концу, режиссер вспомнил, что последний кусок не приклеен, только приложен, и так и пошел в коробку.

Чем больше гремел зал, тем больше волновался Эйзенштейн: вот сейчас будет обрыв, застучат люди ногами, сломается гребень волны участия в картине. И вдруг обрыва не произошло: несклеенный кусок прошел как склеенный.

Произошло как будто чудо: то ли Сергей Михайлович неверно вспомнил, то ли разогрелась картина и прикипел кусочек ленты к другому куску, она не оборвалась, все кончилось овацией.

На другой день Сергей Михайлович проснулся знаменитым. Через недели он просыпался еще более знаменитым. И слава тяжело прикрепилась к нему и сопровождала его до остроугольного тяжелого камня, который лежит над ним сейчас на Ново-Девичьем кладбище, окруженный памятниками прежде шумных и знаменитых современников.

Официальный просмотр в Большом театре прошел в конце декабря 1925 года.

Пришел 1926 год.

Премьера состоялась на Арбате в кинотеатре «Художественный». Во всю ширину одноэтажного его фасада стоял декоративно построенный макет знаменитого броненосца. Персонал кинотеатра был одет в матросские костюмы; Сергей Михайлович сохранил обычный пиджак.

Прошло много лет, даже бесконечно много лет. Помню волну, которая поднялась широким, утяжеленным ударом на экране: увидали все, как грозны волны Черного моря перед восстанием.

На экране просторно, люди не толпятся: их столько, сколько нужно.

Просмотр ленты тогда сопровождался шепотом чтения надписей. Люди забывали про соседей и читали надписи все громче и громче. Они становились хором, подобным хорам античных трагедий.

Выйдя на улицу, я увидел Эйзенштейна и Тиссэ на площади. Они были молоды и бесконечно счастливы.

Потом было обсуждение картины в АРКе.

Взрослые художники перед успехом, для них неожиданным, похожи на кроликов. Кролики легко образуют массовки, но не знают, куда им идти, и предвидеть будущее не умеют.

Они только оглядываются друг на друга.

Великое произведение после просмотра в АРКе сперва вызвало молчание.

Это второй момент искушения художника. На обсуждении упрямый Ган, вообще отрицавший киноискусство, говорил снисходительно, с высоты неосуществленного. Он назвал работу Эдуарда Тиссэ миндальной.

Я говорил сдержанно, но удивленно.

Надо признать, что зал Большого театра ярче и больше понял картину, чем зал АРКа.

Через несколько дней мне пришлось побывать у Сергея Михайловича на Чистых прудах.

Напомню, его квартира была на бульварном кольце Москвы, на краю старой Москвы, там, где были когда-то укрепления. Раньше здесь был базар — он же служил и местом для казни. Звали то место «Поганые лужи»: оно упоминается в песнях и в истории.

При Грозном здесь палили костры, обваривали людей кипятком, рубили им головы, а некоторым говорили слова прощения.

Но перебил я неожиданно для себя воспоминания воспоминаниями. Города трагичны. Они наполнены усилиями истории. Город все помнит: и пожары, и неисполненные надежды, и победы, которые иногда превышают даже мечту.

Максим Штраух и Сергей Эйзенштейн долго жили в одной комнате. Штраух стал человеком семейным — он женат на артистке Глизер, на великой артистке, как мы узнали теперь.

Сергей Михайлович был многолетним гостем.

Домовый комитет и сейчас и в прежнее время не имеет права дарить комнаты. Но домовый комитет дома на Чистых прудах, побывав в кинотеатре «Художественный», увидев, как прошел «Броненосец «Потемкин» сквозь всплески и бури оваций, увидев волны Черного моря, увидев подвиг, комитет собрал жильцов на Чистых прудах и присудил Сергею Михайловичу отдельную комнату, произведя добровольное переселение.

Великий режиссер принимал меня, как герцог принимает барона в новом замке.

Он показал собственную комнату в два окна на бульвар. Комната пуста, как коробка из-под пленки, из которой вынули ленту, чтобы зарядить проекционный аппарат.

Вы скажете: комнаты четырехугольные, а я тут сравнил комнату с круглой коробкой.

Нет, я не ошибся.

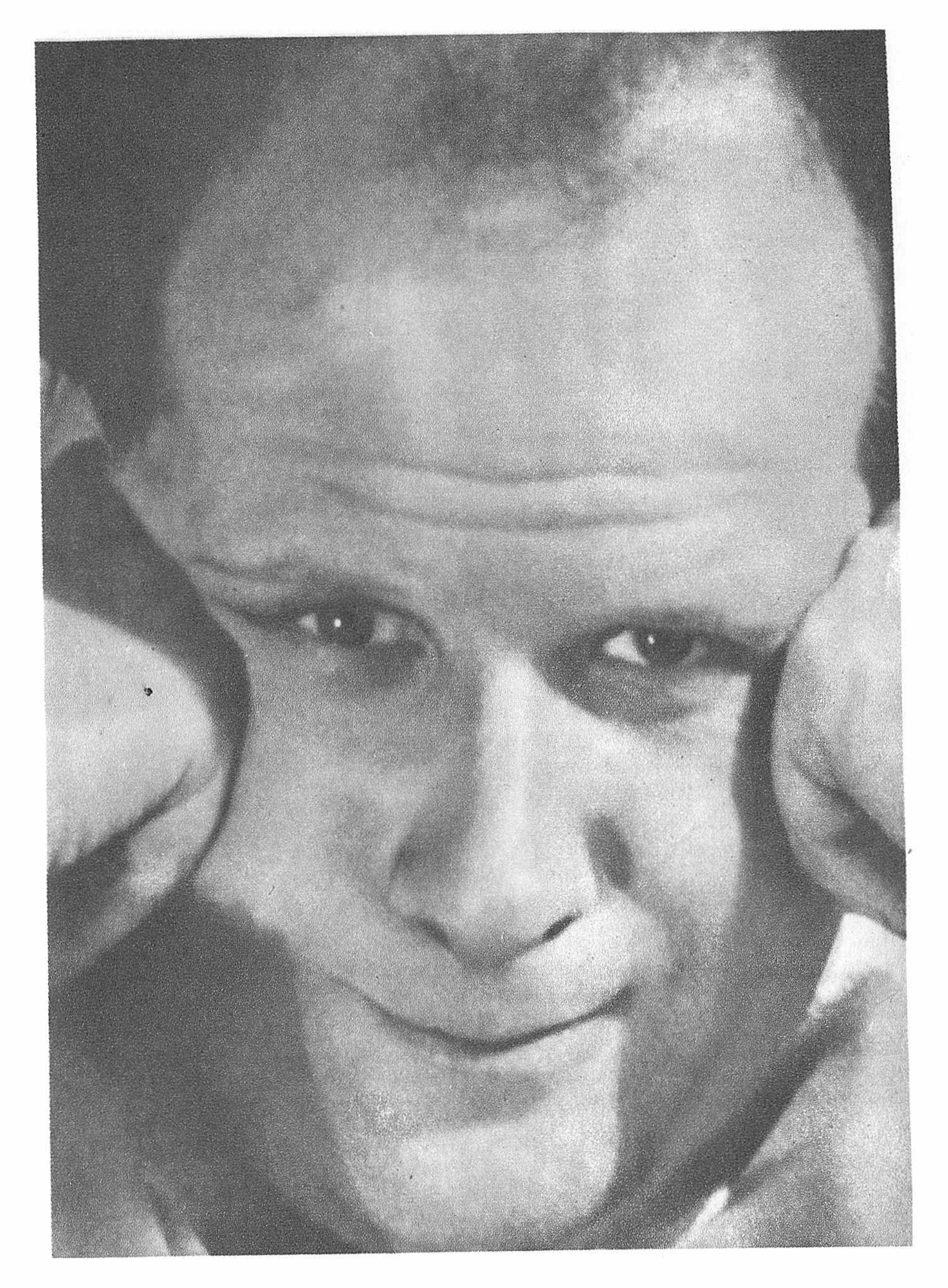
В той прославленной комнате, на потолке, там, где должна была бы висеть лампа, были нарисованы круги, красные и зеленые. Думаю, что их было штук шесть: они разбегались, как кольца славы, уходили за стены комнаты, хотя обычно это невозможно.

Под волнами потолка стоял золотоволосый, как ангел, крепкий, молодой, сероглазый, тонкобровый Сергей Эйзенштейн. Комната была еще пуста.

Сергей Михайлович хотел сразу обрадовать друга.

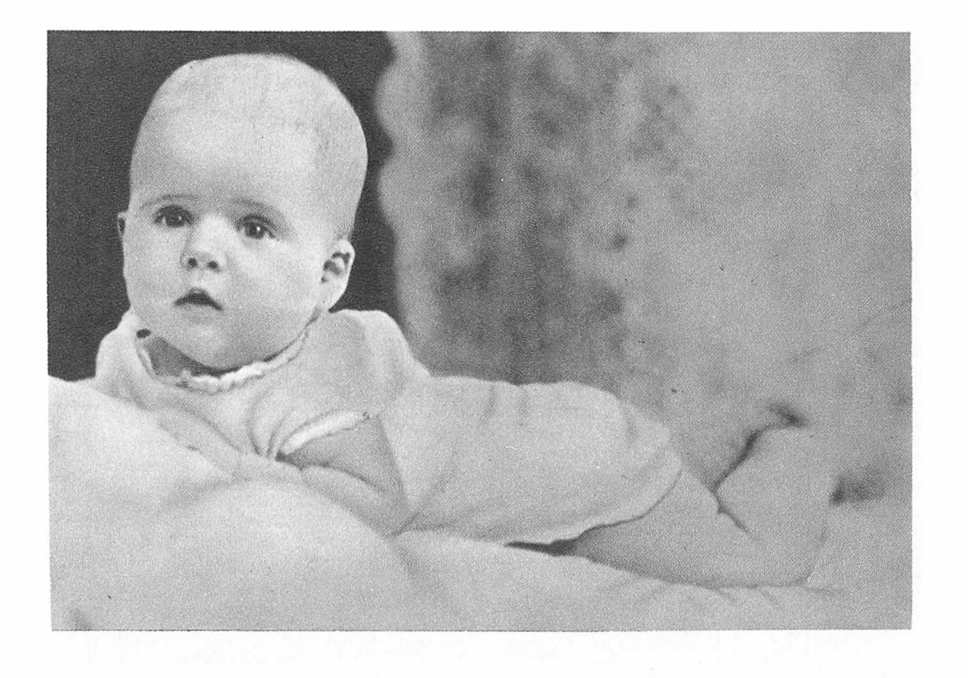
На окнах висели соломенные шторы, насколько вспоминаю, зеленые.

Сергей Михайлович показал мне, как выглядит комната при чуть поднятых шторах, при чуть опущенных. Они преобразовывали комнату, комната улыбалась в ответ на улыбку хозяина.





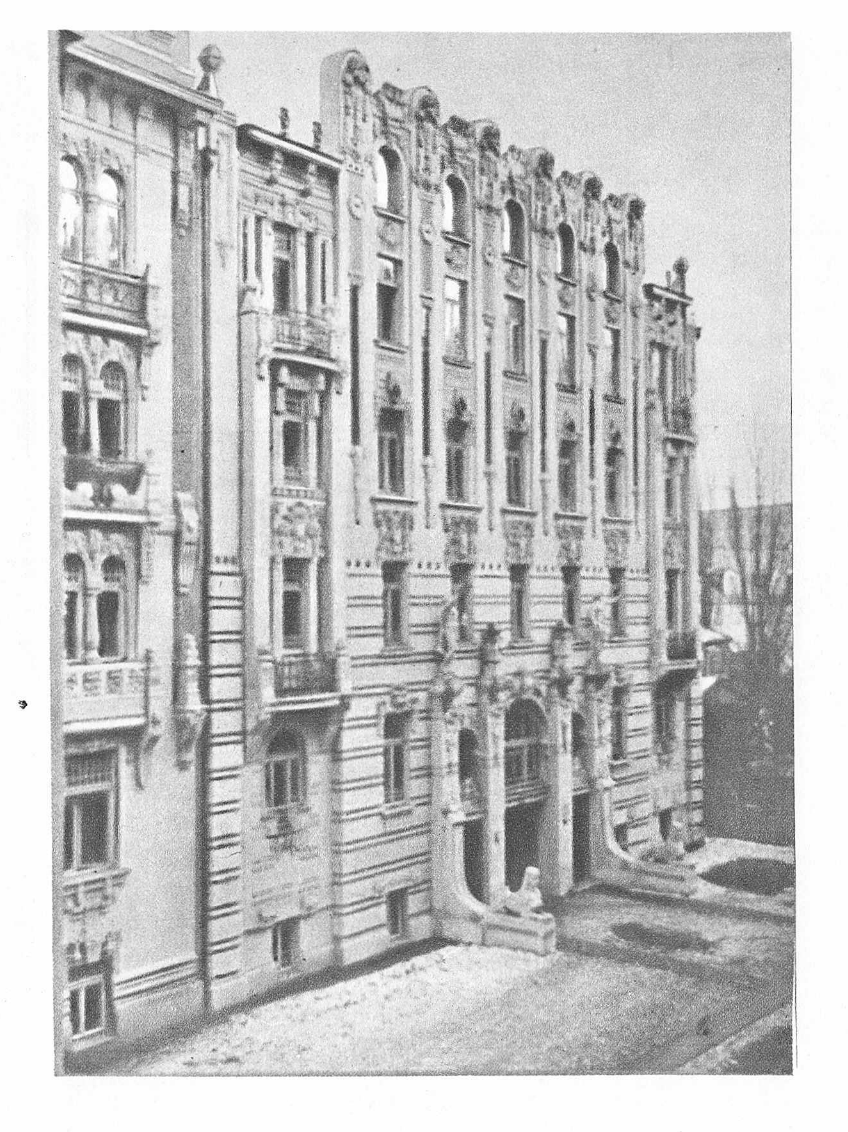
1897 год. Герой нашего повествования еще не появился на свет. Фотография сделана в Риге, где обосновались молодожены: Михаил Осипович Эйзенштейн, архитектор (на груди его знак об окончании Института гражданских инженеров, форменная фуражка — на табуретке), и Юлия Ивановна, урожденная Конецкая. Ираида Матвеевна Конецкая (она — глава буксирного пароходства в Петербурге) приехала в гости, может быть, на новоселье. Снимок официальный: все вытянулись, как перед начальством, хотя снимаются «на память». На лицах — уверенность в себе и в будущем, которое в реальности будет совсем другим.



Первое фото Сережи. 1898 год. Мальчик уже держит голову. Люди, знавшие Сергея Михайловича, на этой фотографии видят его высокий лоб и тонкие брови.



1902 год, лето. Сереже четыре года. Он печально смотрит на нас. Перед ним — макет жилого дома и макет фабрики с высокой трубой. Мальчик должен стать гражданским инженером, как папенька.



Дом, построенный М. О. Эйзенштейном в Риге, на улице Альберта. Это типичный для начала века доходный дом, обремененный орнаментом. У парадного входа лежат сфинксы: Сережа будет тайком рисовать на них карикатуры — оживший сфинкс, пошалив в городе, вскачь отправляется к пирамидам, на свое законное место.

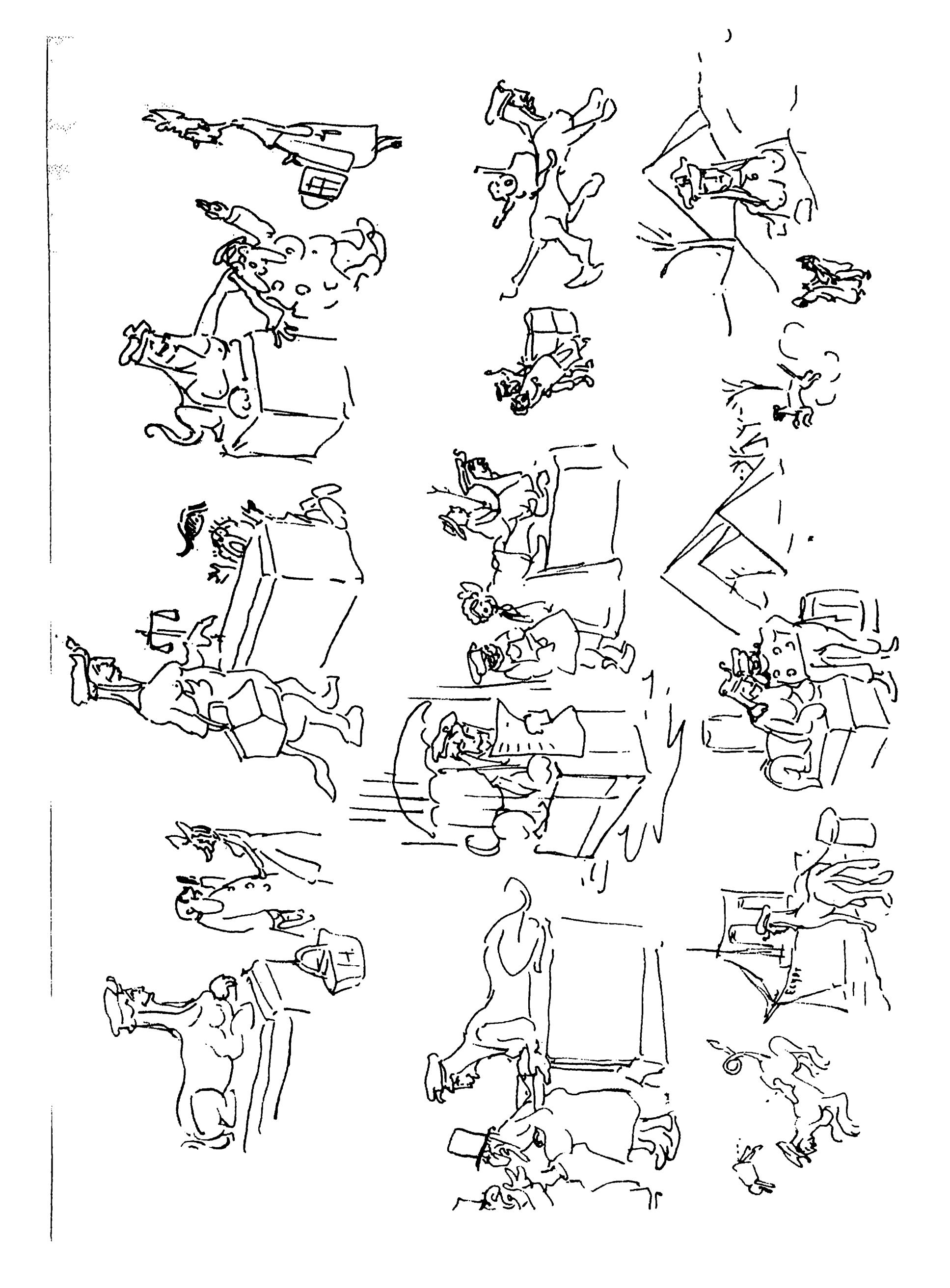




Рисунок слева можно было бы назвать «Бунт сфинкса», но на самом деле это начало бунта Сережи.

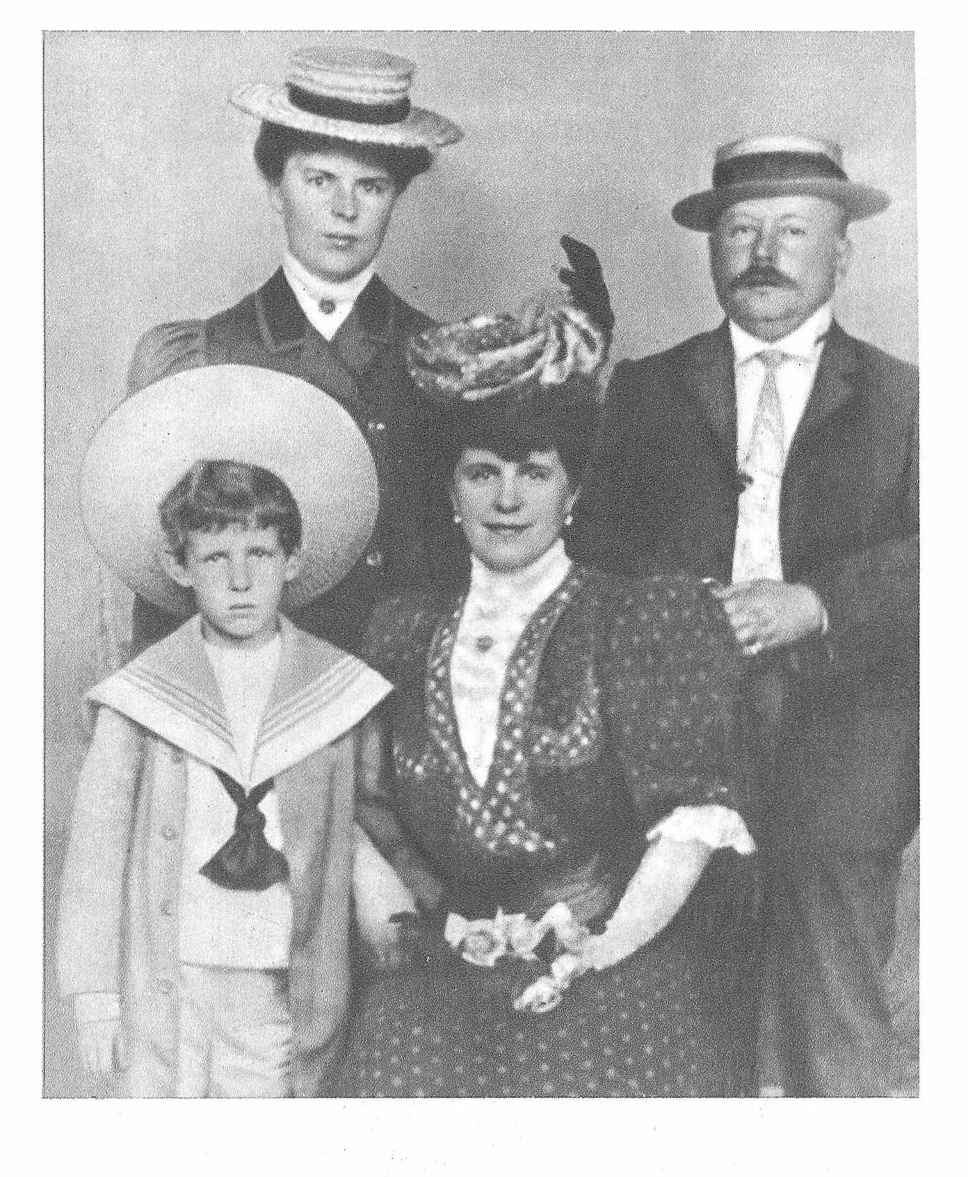
Второй рисунок изображает съемку фильма. Кинокамера нарисована неверно, она похожа на фотоаппарат того времени. Вероятно, Сережа еще не видел киносъемку и, конечно, не знает, что рисует свою будущую профессию. На камере надпись «кинемо»: идет 1913 год, новое искусство еще не стало искусством, и даже имя его не определилось. Популярные ленты о сыщиках Сережа не любит, на его рисунке снимаются любимые мальчиком клоуны. Исподволь начинается спор с базарной киношкой.

Пророчествовать о будущем опрометчиво, о прошлом — смешно. Но знаю, что в хозяйстве Эйзенштейна ничего не пропадало, он сам признавался в этом. Вновь гляжу на ожившего сфинкса и думаю: не вспомнил ли Сергей Михайлович свой детский рисунок, когда увидел в Алупке мраморных львов и придумал оживить их в «Потемкине»?

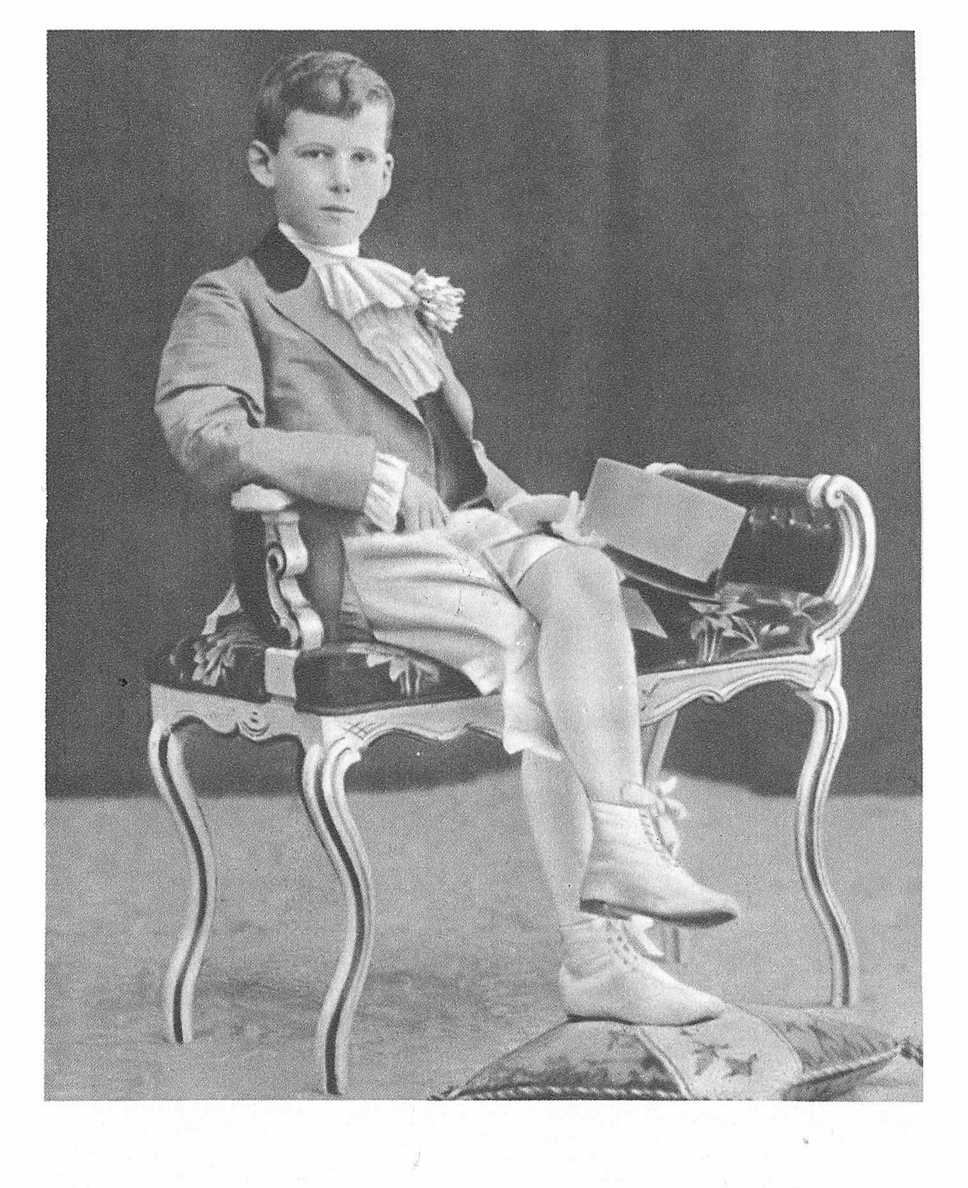


В тетрадях 1913—1914 годов много рассказов в картинках (позже их стали называть комиксами). Чем меньше слов, чем выразительнее изображение, тем лучше комикс: он похож на немой фильм. Описание рисунков на этом и следующем разворотах даю в главе «Будни и праздники».


Помощникъ инспектора



Грустное фото. Юлия Ивановна одна улыбается — не весело, а по-светски. Сережа мрачен, папа тоже. Гувернантка Мария Элксне, которую Сергей звал Филя, напряжена. Все очень одиноки.

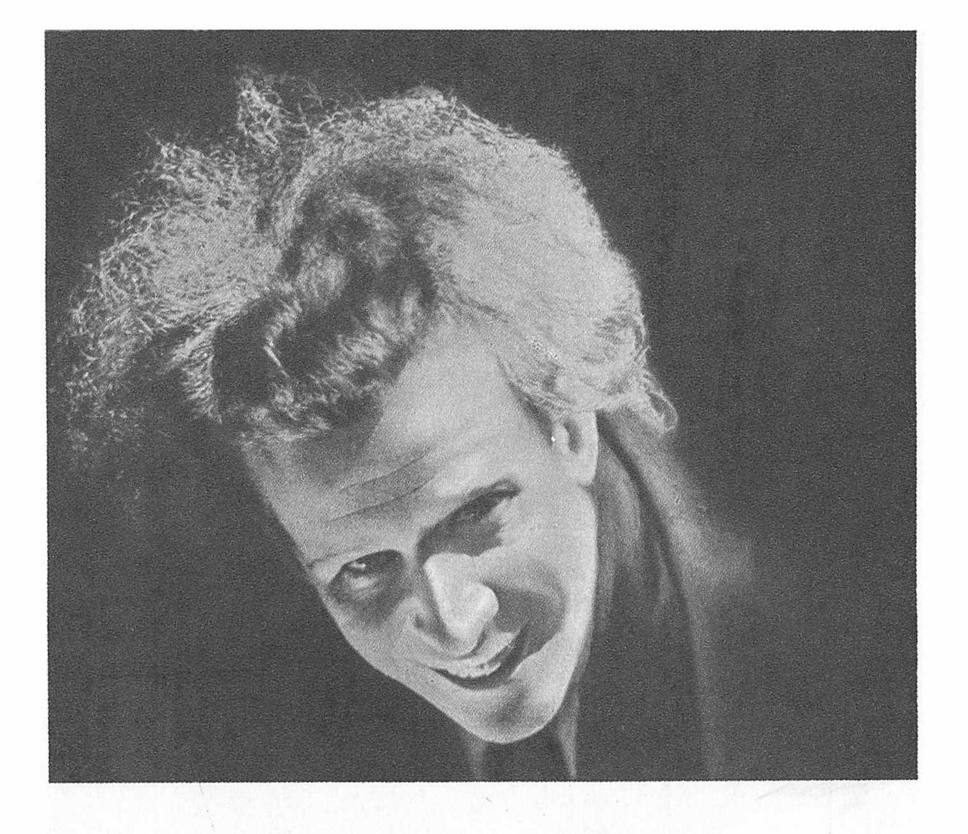


Сергей, одетый маленьким лордом, сидит на козетке откинувшись. Он упал бы, если бы не умело скрытая подпорка на шарнирах.



Отец и сын. Михаил Осипович надеется, что Сережа пойдет по его стопам. Он еще не знает, что этого не будет.





1923 год. Сергей Михайлович худ и весел. На этой фотографии, которую он дарит матери, и в надписи на обороте — радость освобождения и нескрываемое торжество. Снимок сделан вечером 7 ноября, после премьеры спектакля «Слышишь, Москва!» по пьесе С. М. Третьякова.



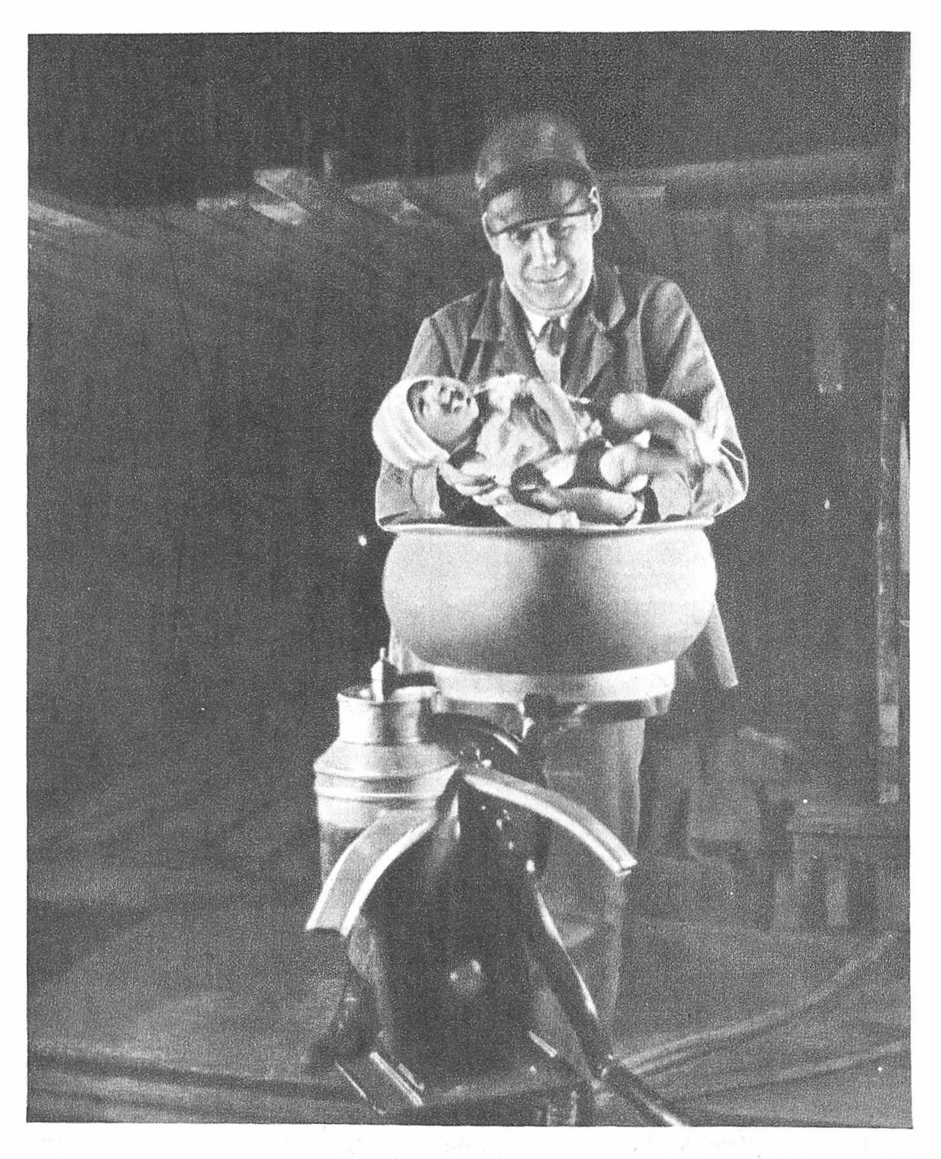
Сергей Третьяков познакомил Эйзенштейна с Маяковским. В ЛЕФе Эйзенштейн был недолго, но не случайно. Фото в редакции журнала «Леф» сделано в 1924 году. Две женщины в центре — Ольга Викторовна Третьякова, жена писателя, литературный секретарь редакции, и Лилия Юрьевна Брик. Маяковский пишет в это время поэму «Владимир Ильич Ленин», Борис Пастернак вскоре напечатает «Лейтенанта Шмидта», а Сергей Эйзенштейн, закончив «Стачку», начнет съемки «Броненосца «Потемкин».



Январь 1926 года, Арбатская площадь. Кинотеатр украшен макетом броненосца, персонал надел матросскую форму. Анонсы о премьере вышли под шапкой «Гордость советской кинематографии». В то время я напечатал «5 фельетонов об Эйзенштейне», во втором я писал: «Легко признать гениальность Эйзенштейна... но трудно признать гениальность времени, что советская кинематография должна не течь по течению, а изобретать».



Эйзенштейн монтирует «Октябрь». Он смотрит на клеточки кинопленки, но видит изменения кадра в разных монтажных структурах. Строится и перестраивается в воображении режиссера фильм, одновременно осознается теория монтажа. В эти месяцы — в начале 1928 года — рождается гипотеза об интеллектуальном кино. Через сорок лет фильм вернется на экран и, понятый, впервые пройдет по всему миру. Искусство меняется и будет меняться, но то, что открыто, нельзя отменить.



Как все шутки Эйзенштейна, эти пародии на обряд смешны и серьезны. В ленте «Генеральная линия» сепаратор призывает крестьян к новой жизни. Пока останавливались и возобновлялись съемки, у Марфы Лапкиной родился ребенок. Сергей Михайлович опускает девочку в чашу сепаратора, как в крестильную купель.



На второй фотографии идет посвящение в рыцарское дело — режиссуру. Эйзенштейн — щедрый рыцарь, он не таит своих сокровищ: бери, кто хочет и может. Вокруг него студенты киношколы, грамоту читает Леонид Оболенский, педагог ГИКа, друг и ассистент Сергея Михайловича. Слева — Сергей Васильев, справа — Георгий Васильев, названые братья. «Чапаев» будет сделан через пять лет.



1929 год. Эйзенштейн, веселый и полный надежд, едет на Запад: он признанный лидер мирового кино, магистр рыцарского ордена советских режиссеров. Ему тридцать один год. За пять с половиной лет он сделал четыре великих фильма, понял многие законы киноискусства и описал их в статьях, начал преподавать. Он полон замыслов и должен скорее освоить звуковое кино.



Голливуд, лето 1930 года. Эйзенштейн и Александров (третьего соавтора, Айвора Монтегю, нет на фотографии) пишут сценарий «Американская трагедия» по роману Драйзера. Хозяева фирмы «Парамаунт» уже отвергли «Золото Зуттера», обречена и новая работа: поезд Эйзенштейна намеренно пускают в тупик. Но Сергей Михайлович еще не понял этой политики, он еще верит в победу на чужой территории.



Снималась в голливудских фильмах и прославилась овчарка Рин-Тин-Тин. Сергей Михайлович встретился с ней в Бостоне, потом подписал фотографию: «Кинозвезда Рин-Тин-Тин и собака Эйзенштейн». Горькая шутка; смысл ее в том, что американские фашисты во главе с майором Пизом травили русского режиссера и требовали выслать из Штатов эту «красную собаку». Эйзенштейна не выслали, а вынудили уехать.



Эйзенштейн вспоминает свое детство — обеспеченность и несвободу. Его окружили бессмысленной и безвкусной роскошью, но не дали сделать то, что он считал необходимым. Снова подпорки со всех сторон, золоченая клетка, где его хотят приручить. Рекламная фотография «Парамаунта» — документ американской трагедии Эйзенштейна.



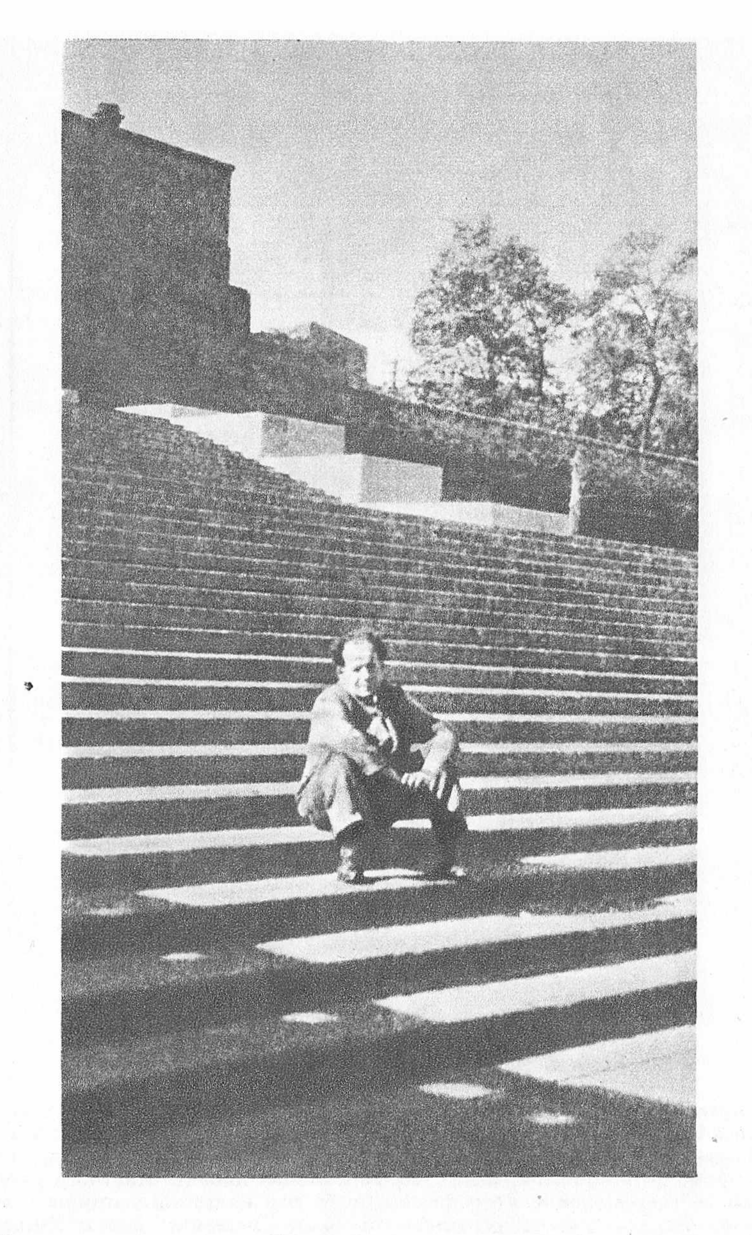
Эйзенштейн покидает Америку. В его огромном багаже — одни книги.



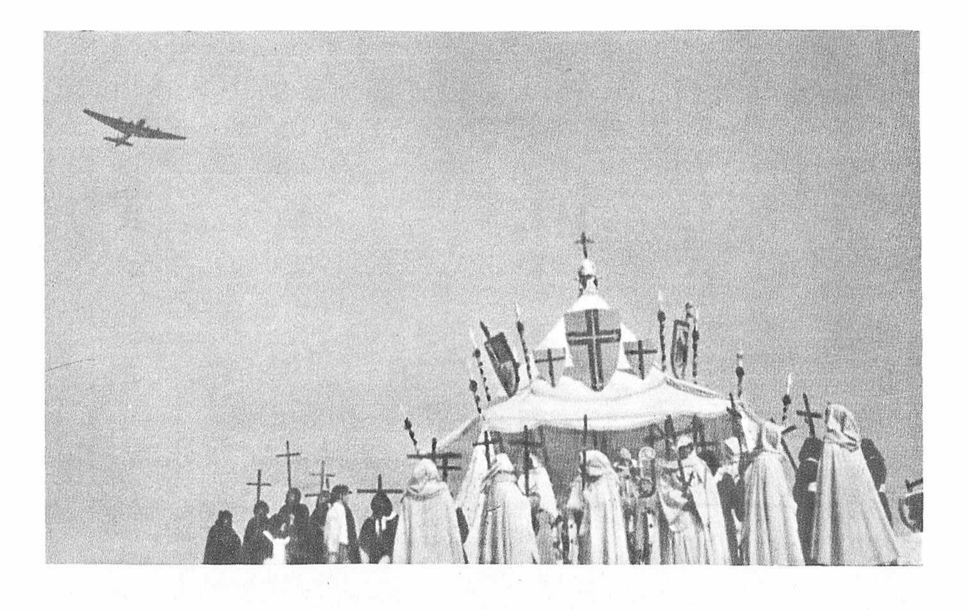
В мае 1932 года, после новой трагедии, Сергей Михайлович вернулся в Москву, усталый и постаревший. Фильм о Мексике остался недоснятым, материалы Эйзенштейну не пришлют.



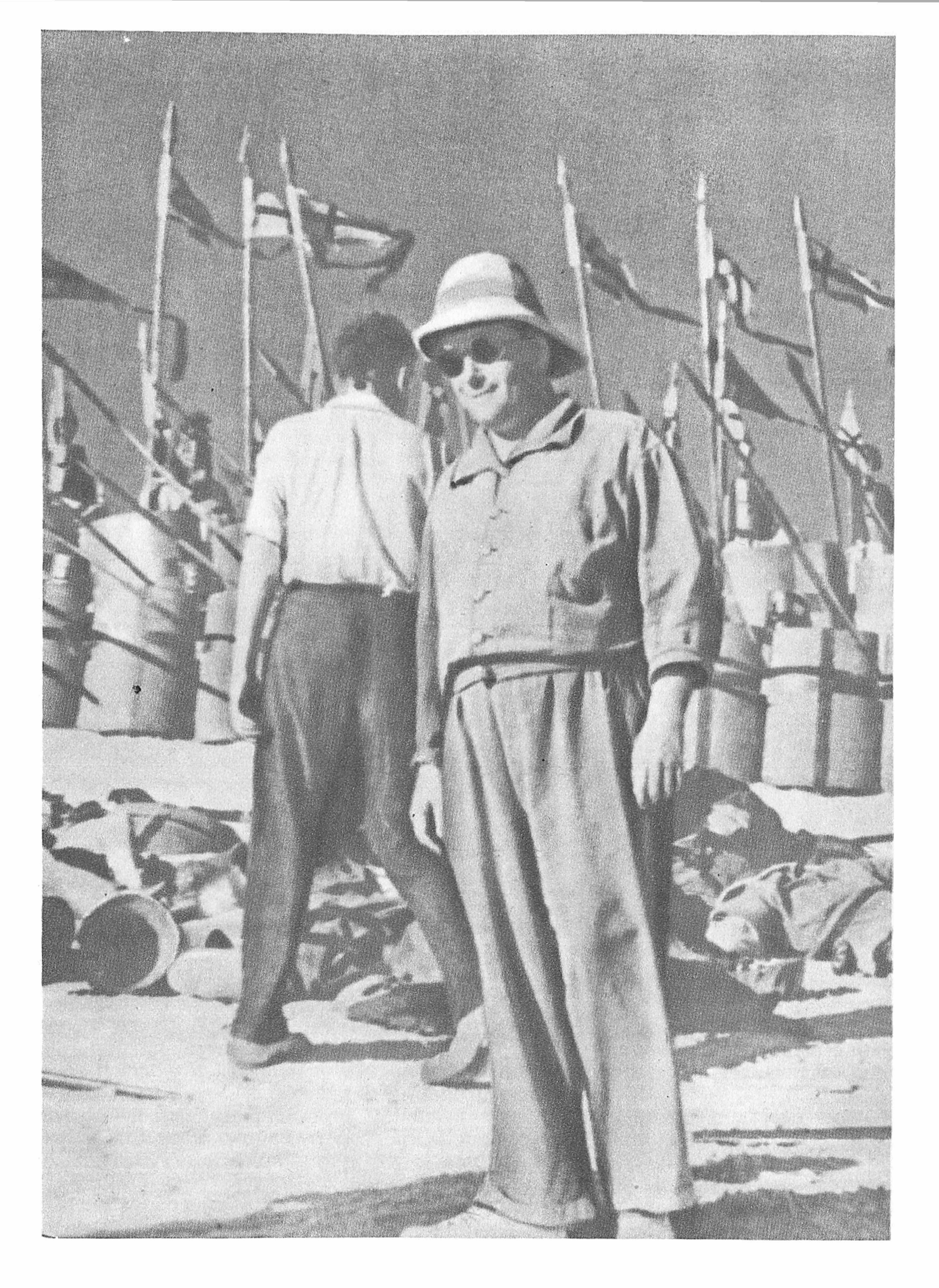
У Леонардо да Винчи почти нет оконченных картин. Работавший, как титан, Микеланджело оставил десятки незавершенных скульптур. Достоевский начинал, вынужден был бросать начатое, и надо удивляться его гению, который побеждал препятствия. «Бежин луг» Эйзенштейна, как и фильм о Мексике, не дошел до экрана. На фотографии — репетиция сцены для этой ленты: режиссер показывает, как председатель колхоза (Елизавета Телешева) вырвет Степку (Витя Карташов) из рук озверевшего отца (Борис Захава), избивающего сына-пионера.

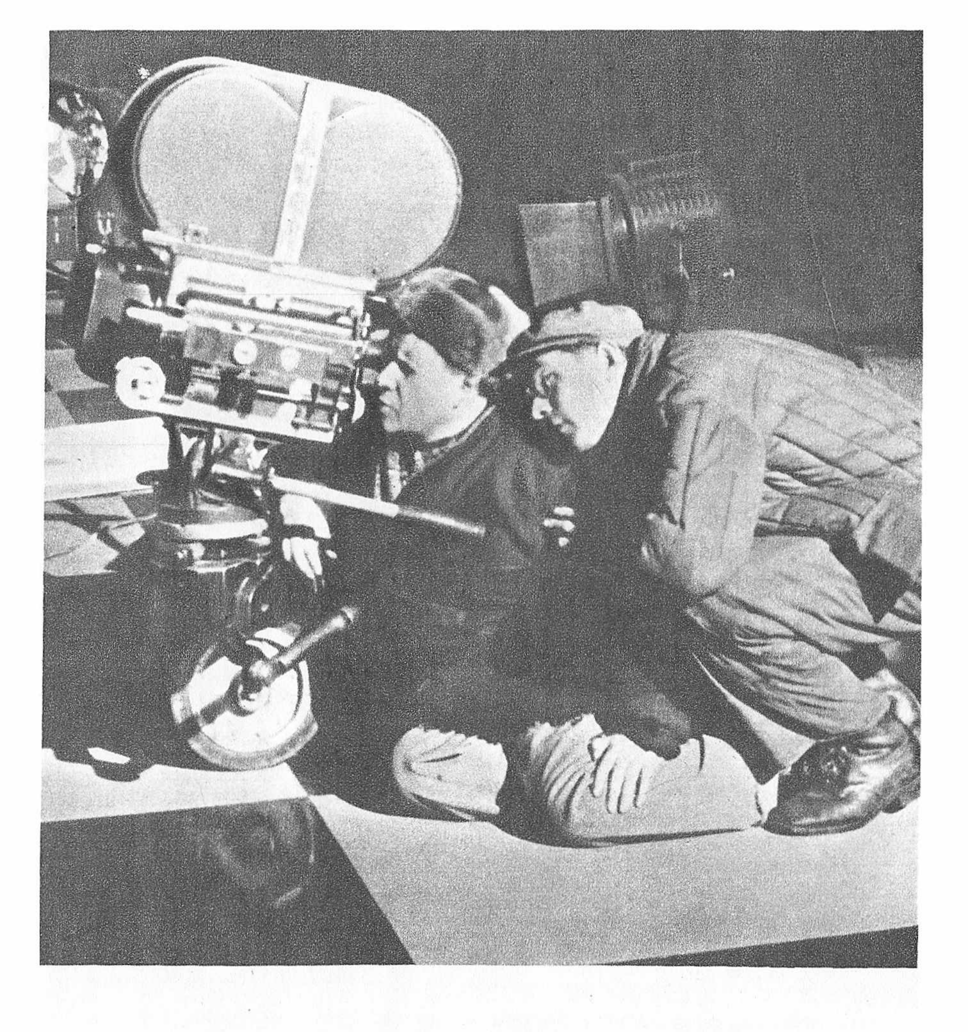


В 1936 году, когда съемки были прерваны, Эйзенштейн поехал в Одессу, сидел на лестнице, которую он прославил.



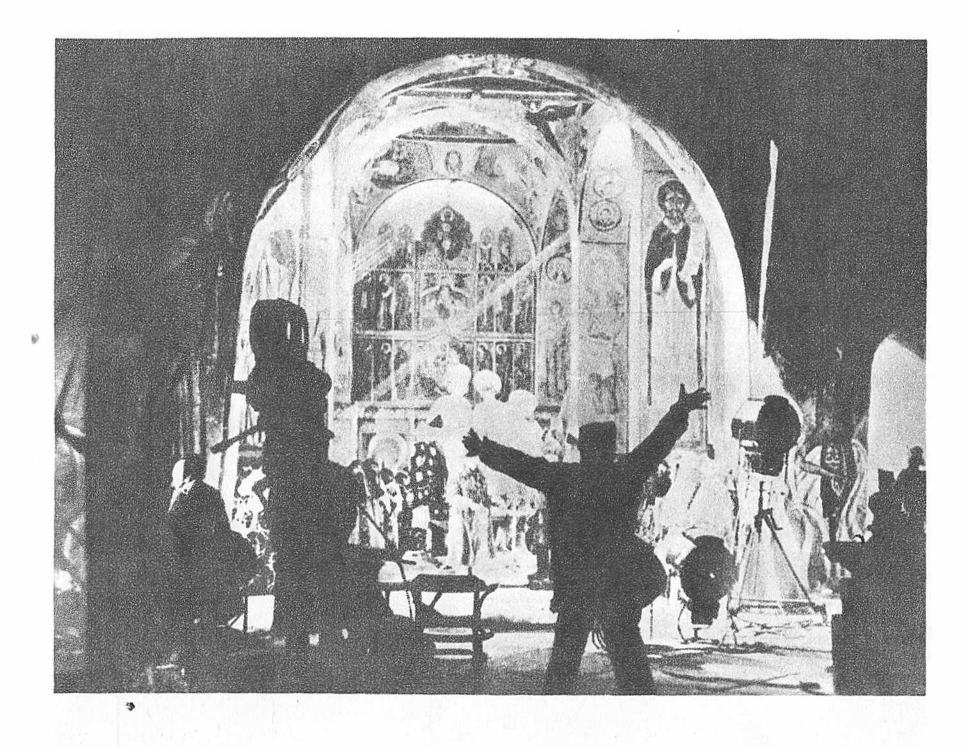
Разгар лета 1938 года. Жара. Растапливается выбеленный асфальт, изображающий лед Чудского озера. Возрождается для экрана победа Александра Невского. Возрождается слава Сергея Эйзенштейна. Он предвидит войну, страшный напор фашистов и снимает картину о силе нашего ответного удара.
Однажды во время съемок в московском небе над палаткой тевтонов показался самолет. Это был кинематографический брак: смешались эпохи. Умный фотограф успел сделать снимок — случай обнажил современность исторического фильма.





Война. В середине Азии, в Алма-Ате, делается «Иван Грозный», фильм о русском Ренессансе, последний фильм Сергея Эйзенштейна. Смотрю на фотографию, снятую ночью, в ходе работы, и удивляюсь, как выразительна может быть жизнь, схваченная объективом.

У кинокамеры, похожей на пулемет,— режиссер, командир мудрый и смелый, оператор Андрей Москвин, его соратник, и ассистенты-бойцы. Идет бой за наше достоинство, за нашу свободу, за нашу культуру. Фашисты убивают советских людей, хотят сокрушить государство, они надеются уничтожить самую память о нашей культуре. Вот почему важно сделать теперь, в войну, эту сложную картину, вот почему необходимо выиграть битву и на этом поле.



Посмотрите на силуэт режиссера — так ведут людей в атаку. Сейчас запылает плаун-трава, взойдут на огонь отроки, а скоморохи представят халдеев: снимается «Пещное действо» — далекий предок великого русского театра, а значит, и кино. Фильмом «Иван Грозный» кино заново осознало свою родословную, свои задачи и возможности. Это была победа на века.



По стечению разных обстоятельств знал я немного льняное дело и в 1924 году поехал в деревню, в льняной район, к городу Холм, тому самому, в котором когда-то военным техником работал Сергей Эйзенштейн.

Время было позднее осеннее, льняное: крестьяне продавали лен на большом базаре у города Холм.

Перед этим объехал я колхозы.

Лошадка, на которой ехал, избегала шоссе.

В то время железа производила Россия 80 процентов довоенного — меньше малого.

Подковы — железная конская обувь — были в дефиците, а лошади без подков по шоссе ехать щекотно.

Об этом рассказал мне возница, бывший мастер конфетного производства, который уже собирался вернуться на завод.

Он про конфеты мог рассказывать так долго, как я здесь про кино.

В одном из колхозов спросили меня, что делает снявшийся в веселой, задорной картине Перестиани актер Кадор Бен-Салим.

Это был геройский мальчик-негр, по картине победивший Махно. Я случайно знал, что Бен-Салим работает в Аджаристане.

Так и сказал.

— Кем работает? — меня спросили.

Я не решился ответить. Казалось мне, что работал он где-то курьером.

Мы не очень умеем занимать актеров, не верим в свои удачи, не умеем их развивать.

Почему Бен-Салим попал в Аджаристан, я не знаю, только дела своего он там не нашел.

Как обиделись колхозники!

На собрании говорили: пускай замечательный наш товарищ Бен-Салим приедет, мы ему найдем настоящую работу или он ее сам себе придумает.

Его любили везде; его надо было снимать.

Человек рождается в искусстве не на один день, а для многократной работы, для частых возвращений.

На базаре ходили крестьяне, лен они сдавали свой трудовой. У льна много номеров. Чем выше номер, тем, значит, лен тоньше — цена на него подымается.

Человек, сдавший лен, получал на руке перед получкой меловую отметку, что́ он сдал и сколько — вес и номер. Весы стояли тут же, от весов он бежал получать деньги, а потом шел покупать, не счищая мел, если номер был высокий.

Для него номер был знаком его рабочего качества. Тут же продавали странный товар: «лоскут весовой».

Выпускали ситец, и если ошибались в его качестве, то резали брак на куски и пускали в продажу, как тряпку.

Но товара было мало, а хлеба довольно много, и товар продавался с большими наценками.

Поэтому «весовой лоскут» собирали и сшивали. Потом носили довольно занятные рубашки. Только все это тогда было не прихотью моды.

Я это рассказываю для того, чтобы слова о кино не были как пена на воде, хотя и пена выражает какую-то сущность течения.

Но деревня была в общем веселая, с загадками, с планами, с вопросами о Москве, о будущем.

Москва гремела булыжными мостовыми, она была серая и черная — летом мало кто переодевался в белое.

Извозчики донашивали шапки, расширяющиеся кверху, и широкие кафтаны с зелеными кушаками. Извозчиков еще было много: были и лихачи, тройки вечерами стояли на Пушкинской площади.

Тогда Пушкин стоял спиной к бульвару и смотрел на еще не сломанный Страстной монастырь, а с правой его руки стояла церковь.

К вокзалу на Тверской улице, туда, где стояла Триумфальная арка с колоннами — теперь она проехала дальше, на Кутузовское шоссе,— шла толпа. Женщины в коротких юбках (по теперешнему времени это были бы юбки длинные), мужчины в рубашках с закатанными рукавами. Говорили о приезде Мэри Пикфорд и Дугласа Фербенкса.

Мэри видели в бесчисленном количестве картин. В одной картине она играла даже сразу две роли: мальчика, лорда Фаунтлероя из старой детской книжки, и его мать. Во всех картинах Мэри плакала, страдала, но все картины кончались благополучно.

Дуглас во всех картинах прыгал, фехтовал, и все картины тоже кончались благополучно. Он был счастливым разбойником. В картине «Робин Гуд» Дуглас помогал королю Ричарду Львиное Сердце, и король устраивал ему торжественную амнистию. Он побеждал соперников и в картине «Знак Зорро». Он был человеком, который один соединял в себе всех трех мушкетеров и даже обладал некоторым количеством юмора. Он был удачливым «Багдадским вором» — эту картину пересмотрела вся Москва, и не по одному разу.

Люди шли увидеть знакомых.

Не многие знали, что Мэри Пикфорд сейчас уже богатая женщина. Она вместе с Дугласом и Чаплином — глава концерна в кино. Чаплин про нее писал:

«Я был потрясен деловитостью Мэри, ее умением разбираться во всех правовых вопросах. Она свободно пользовалась языком деловых

людей, всякими этими словечками, вроде «амортизация», «отсрочки», «привилегированная акция» и т. п. Она назубок знала всю юридическую сторону корпораций и могла преспокойно рассуждать о неувязке в параграфе А, статьи 27, на странице 7, или указывать на противоречивость формулировки параграфа Д, статьи 24».

Обращаясь к нашему представителю, она сказала: «Джентльмены, нам надлежит...» [1].

Мэри удивляла и даже несколько огорчала Чаплина. Он ее, судя по книге, не любил.

В разговоре с Эйзенштейном он, впрочем, однажды сказал, что не любит и детей.

— Кого же вы любите? — спросил Сергей Михайлович.

— Волка,— ответил Чаплин.

Он был счастливым волком и, может быть, даже добрым волком. У волков тоже разные характеры, и, вероятно, они не так плохо относятся к стаду оленей, за которым идут, как за верной добычей. Чаплин был волком необыкновенным! Он пошел в волки для того, чтобы его не приручили, как собаку. Так он привык жить на родине.

Тверская улица тогда — узкая, с двухэтажными домами. Перед вокзалом стоял желтенький домик XIX века. Насколько помню, в нем продавали овес и сено.

Наши гости ехали к Эйзенштейну. Вот почему они попали в эту книгу.

Дуглас Фербенкс и Мэри Пикфорд увидали «Броненосец «Потемкин». Эти большие профессиональные актеры почувствовали себя на один момент волхвами из евангельского мифа: разноплеменные волхвы увидали тогда вновь загоревшуюся звезду и пошли за ней — по преданию, они шли и из Африки и из Вавилона, пути их скрестились, и они пришли в бедный город Вифлеем, где лежал младенец Мессия.

Советское кино для всего мира было и новой надеждой и новой опасностью, новым голосом новой страны. Дуглас и Мэри, волнуясь, приехали в Москву.

По дороге их вагон украсили зелеными гирляндами: в то время любили кино, любили, как обновку.

Перрон был переполнен.

Люди теснились к запыленному боку вагона. Маленькую сероглазую девочку прижали со всех сторон. Тогда на темном фоне окна показался крупным планом большой, уже немолодой Дуглас. Он опустил вниз большие сильные руки, взял девочку и втащил ее в свой вагон. Толпа зааплодировала.

[1] *Чарльз Чаплин,* Моя биография, М., «Искусство», 1966, стр. 217.

В другом крупном плане показалась Мэри Пикфорд со светлыми волосами, с улыбкой блистательной, как золотая пломба.

Улыбке тоже зааплодировали.

Из вагона вышел Дуглас с пальто на руке. Он был одет в мешковатый, тогда модный в Америке костюм и показался толстым. У него были тяжелые складки у рта и на лбу: толпа была несколько удивлена.

В стороне стояли кинооператоры. Они завидовали тому оператору, который ехал с Дугласом и Мэри от самой границы и все время их снимал.

Ящики — подножия треног киноаппаратов — колебались под напором толпы.

Нужно сказать, что оператор был потом разочарован.

Он снимал, все время используя отражение в зеркале вагона. Он хотел снимать и приехавших актеров и себя.

Случилась ошибка. Себя он снял в фокусе, а гостей вне фокуса — нерезко...

Ехали булыжной Москвой с извозчиками, с женщинами, одетыми в платья, сшитые из полосатых шарфов.

Москва оживленная, пестрая и золотая, как яркий солнечный зайчик.

Остановились в гостинице «Националь», завтракали в кафе.

Гостей принимал Эйзенштейн. Он удивил их элегантностью, легкостью, хорошей английской речью, маленькими ногами в немодных туфлях, широкими плечами, высоким лбом и легкими, золотыми, как нимб, волосами.

Он улыбался, спокойно и совершенно осведомленно говорил и о кино, и об Америке, и о Европе.

В тот же день гости передали Сергею Михайловичу привет от американских кинофирм, обещали ему успех, договоры, но не говорили реально о контрактах.

Сергей Михайлович говорил об Америке, о том, что он хочет написать сценарий «Стеклянный дом», о человеке, который живет в стеклянном доме — он видал такие стеклянные дома в Берлине, неудачные дома.

Новая цивилизация лишает человека молчания, ночи, чистого снега. Телефон разбил ночь: он может зазвонить когда угодно, репортеры вспышками своих ламп пронзили жизнь человека, она вытекает, как вытекает вода из пробитой бочки.

Эйзенштейн вспомнил, как на подглядывание жаловался Лев Толстой. Тот перебивал, когда начинали рассказывать что-нибудь из личной жизни писателей, не хотел слушать о любовных историях Жорд Занд, говоря, что то, что не сказано для всех, не должно быть услышано.

Дуглас ответил:

— Но ведь это реклама; меня здесь тоже рекламируют. Я удивляюсь успеху, которым пользуются в России наиболее слабые картины — «Багдадский вор» и «Знак Зорро». В сравнении с вашим великолепным «Броненосцем «Потемкин» эти фильмы не заслуживают внимания.

— Мы любим вас,— ответил Сергей Михайлович,— за то, что вы хорошо прыгаете, что вы сильный и веселый человек, за удачу вашего героя на экране. Герой на экране — это исключительный человек, который все может сделать. Мэри любят за то, что она так плачет и умеет казаться счастливой.

На другой день ранним утром Мэри и Дуглас попали в Кремль. Они шли по пустым улицам и дворам Кремля.

Их окружали высокие молчаливые церкви.

Колокольня Ивана Великого, как ударение на незнакомом слове, обозначала высочайшую тогда точку Москвы.

Среди зеленых газонов цвели штамбовые розы.

Уже отцвели голубые цветы весны: шло желто-розовое лето.

Там, за зеленым откосом кремлевского холма, за красной кремлевской стеной, за узкой, глубоко запавшей в русло тогдашней безводной Москвой-рекой, лежало все в куполах высоких церквей и в зеленых пятнах садов Замоскворечье.

— Как красиво,— сказала Мэри Пикфорд,— ведь можно было бы снять ленту о счастливых людях. Вероятно, вы здесь постоянно отдыхаете вечером.

Сергей Михайлович тогда был очень молод. Он начал подробно объяснять архитектуру соборов.

Дуглас в паузе быстро спросил:

— А где Царь-колокол и Царь-пушка?

Сергей Михайлович поднялся, взял гостей за руки, повел их к традиционным диковинкам.

Улыбаясь широким черным ртом камнемета, стояла старая Царь-пушка. Декоративные ядра лежали внизу. Дуглас легко вскочил на пьедестал, скинул пиджак, взялся сильными руками за край дула, подтянулся и сказал, не оборачиваясь:

— Здесь просторно.

Эйзенштейн предупредил:

— Я там давно не был и не знаю, вычищено ли, не советую вам туда лезть. Там уже побывал лет двадцать тому назад Макс Линдер. Он махал на экране цилиндром, спрятавшись в Царь-пушке.

— Значит, это бесполезно,— сказал Дуглас.— Нет для актера ничего печальнее повторения чужого смешного трюка.

Это было время, когда люди были влюблены в кино первой любовью, когда им снились не только картины, но и кадры.

— Пойдемте,— сказал Сергей Михайлович,— ваш день напряжен, вас ждет автомобиль. Мы поедем в «Межрабпом-Русь», там будет просмотр картины Пудовкина «Мать».

Гости пожелали ехать на извозчике. Пришлось взять двух извозчиков, потому что тогдашние легкие коляски сразу сели на сторону от веса Фербенкса.

Мимо Страстного монастыря, мимо уже знакомого вокзала, через Триумфальные ворота, через зеленые бульвары Москвы подъехали к старому Яру, но не к тому, в котором бывал Пушкин. Это был «Яр»-ресторан. «Яр» конца XIX века.

«Зеркальный зал» — зеркала не успели снять. Сейчас здесь помещался «Межрабпом-Русь».

Пудовкин превосходно говорил по-английски. Вообще у него были неожиданные знания.

Когда Николая Черкасова спрашивали, что самое интересное в Индии, он отвечал: Пудовкин.

В Индии они были вместе.

Волнуясь, показывал он свою картину. Как всегда, режиссер говорил, что картина еще не готова, что это пробный вариант, что копия плохая.

Мэри смотрела картину сперва как покупатель. Она удивлялась, что нет молодых женщин, что люди не нарядно одеты и картина снята как будто не старательно и в то же время свободно.

Аппарат по-своему смотрит на мир. Поражало отношение актера — нет, не актера, а человека к миру. Она уже много видела картин с ледоходом. Но через лед, перепрыгивая с льдины на льдину, обычно шли люди, спасая себя от опасности. А тут молодой революционер бежал из тюрьмы на митинг, на митинге должны были быть жандармы, поэтому он должен прятаться, а не бежать на митинг. Но картина с русскими детьми, с птицами, с мощным льдом и с этой женщиной, старой, некрасивой, захватила обоих киноактеров. Когда Мать — Барановская взяла сама из рук убитого сына знамя и солнце на черно-белом экране просветило насквозь материал знамени, показав его нитки, они взволновались, им показалось, что они видят красное солнце, как красное знамя на мачте «Броненосца «Потемкин».

— Сколько картин снял мистер Пудовкин? — спросила Мэри.

— Это моя третья,— ответил Пудовкин.— Первая была научная — «Рефлексы головного мозга», я снимал академика Павлова, я интересуюсь физиологией, хотя я сам по образованию инженер. Вторая — «Шахматная горячка». Короткометражка. А эта — первая моя картина полнометражная.

— Это изумительно,— сказала Мэри Пикфорд.— У вас изумительная страна. Но посмотрите, Барановская все-таки снялась в на-

чале картины загримированная молодой, с цветами, она побоялась, что ее закрепят на старые роли.

Мы очень довольны, что побывали в вашей изумительной стране, познакомились с Сергеем Михайловичем и с вами. Приезжайте к нам. Мы тоже умеем показывать, и Дуглас постарается вас удивить.

МОНТАЖ. ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

Победа была достигнута, надо было ее понять.

Мне мало пришлось монтировать, сидя за монтажным столиком. Здесь я в кинематографе младенец. Но соединять куски при переосмысливании ленты мне приходилось. Тут у меня есть практический опыт.

В немом кино один режиссер по сценарию Сергея Третьякова снял картину. Она была патетична, красива, полна экзотики. Я не хочу называть фамилию режиссера, потому что у нас тоже существуют «врачебные тайны». Картину не выпустили в прокат. И этому режиссеру-оператору, для которого это была первая картина, сказали, что больше он не будет никогда работать в кино. Я предложил перемонтировать картину. Мне отказали. Тогда я сказал, что перемонтирую ее бесплатно и без досъемок. Это сделать разрешили. Но я знал одну тайну, которую мне когда-то открыл Горький: нельзя строить лестницу без площадок, площадки дают отдых. Нельзя делать драму, которая состояла бы из одних душераздирающих кусков — человеку нужен отдых для переживания. Нельзя сделать комедию, в которой люди все время смеялись бы, потому что смех заглушит следующий комический эпизод, его экспозицию; смех задушит смех.

Я посоветовался с режиссером и предложил ему найти уже снятые куски, похожие по костюмам и пейзажам на материал его картины, и разбавить картину, введя в нее 300 метров материала, в котором ничего не происходило бы.

Картина была принята, она получила премию, режиссера прославляли. После этого он снял несколько превосходных картин. Его вещь была правильно снята, но она была неправильно смонтирована: не была вымыта и вытерта после рождения.

Понятие о монтаже чрезвычайно подвижно и может быть бесконечно расширено. Оно сложно, потому что оно основано на свойствах восприятия жизни.

Мы видим в кино не все с одинаковой силой. Больше всего в кадре действует появление героя и его уход. Пребывание его на экране слабее по эмоциональному воздействию.

Лучше всего мы видим новое, но тогда его потом развиваем.

Эйзенштейн монтировал так: сперва явление показывается на мгновение, не называется, не характеризуется; потом, не сразу, ему

дается эпизод; после этого вы действуете с ним, как с материалом раскрытым, потому что зритель знает, как оценивать фигуру, которая перед ним появилась.

Человеческий опыт многообразен, и он сменяется.

Монтаж Эйзенштейна вырос на кратком, но очень талантливом опыте советских кинематографистов. Старые русские ленты потеряли смысл для зрителя, потому что изменилась обстановка, изменился зритель, изменилось его отношение к тому, что он видит.

Мне рассказывала Лариса Рейснер, как смотрели в Афганистане американские ленты. Их смотрели с комментариями рассказчика. Рассказ заменял аккомпанемент рояля. Комментатор говорил, что вот перед вами европейцы, они смешные и плохие люди: женщины изменяют мужьям, мужья думают только о деньгах, друзья их неверны. Шла картина, переоцениваемая голосом, смонтированная голосом, перемонтированная примечаниями.

Получаемые американские картины мы перемонтировали незначительно, но умело и весело. Кое-что мы подрезали, меняли надписи, потому что наш зритель чувствовал по-иному, чем зритель американский.

Я видел Шекспира в Осетии. «Король Лир» имел большой успех: обидели старика. «Отелло» имел огромный успех: обидели нацмена, великого военачальника, который попал в дурное окружение, он не понимал жизни Венеции, думал проще и честнее и не понял обмана. «Гроза» Островского совершенно не имела успеха, она провалилась; героем для зрителей оказалась Кабаниха: она все знала; если бы ее слушались, Катерина не изменила бы мужу и не погибла бы. «Гамлет» в Индии не имел успеха, потому что считалось, что брат ближе мужа, брат самый дорогой человек в мире. Между тем Гамлет убил Лаэрта. Офелия не может остаться с Гамлетом, она должна была бы ему отомстить. Лаэрт прав: у него убили отца и соблазнили сестру. Поэтому он основной герой. Вещь изменила свое значение.

Монтаж прежде всего — выделение смысла произведения.

Лягушка видит главным образом то, что нужно для ее питания, то есть движение каких-то небольших предметов мимо нее на расстоянии, которое она может прыжком преодолеть.

У меня были дети. Как бы крепко я ни спал, но просыпался, если кто-нибудь из детей плакал, и всегда видел, что жена проснулась раньше. Мы жили в переулке, через который шли грузовики и тяжелые ломовики, в то время улицы были мощены булыжником, а колеса телег имели железные ободья.

Мы воспринимаем мир монтажно, то есть мы выделяем в мире то, что нам нужно, то, на что мы настроены. Остальное отодвинуто. Конечно, мы видим улицу, иначе попали бы под машины или наталкивались бы на проходящих. Но улица находится в другом плане по-

знания. Ее впечатления случайно или волевыми усилиями могут стать четкими, тогда мы воспримем моменты жизни улицы крупным планом, приближенно.

Так руководим мы сами собой в непрерывности жизни.

В живописи, архитектуре, театре, литературе надо руководить вниманием зрителя или читателя. Нужно это и в кино.

Мир искусства создан по образу и подобию мира действительного, но относится к нему, как математика к физике.

Постепенно создавалась теория киномонтажа, появилась она у нас в Советской России, хотя монтаж-склейка в Америке применялся раньше нас. Уже говорилось, что попеременное показывание предметов давал Гриффит при показе погони. Надо было увидеть и того, кто убегает, и того, кто преследует, или надо было показать человека, находящегося в смертельной опасности, и помощь, которая запаздывает. Это создавало определенное напряжение.

Монтаж развивался в Советском Союзе на опыте перемонтажеров. Братья Васильевы, творцы «Чапаева», были работники кино, почти рабочие кино, были людьми, которые не считались творческими работниками. Это были люди с биографией, много видавшие в своей жизни, культурные люди. Они работали около монтажного станка, работали в профсоюзной организации. Это были люди кинематографического цеха. Они руками перещупали иностранную и русскую кинематографию. Они знали наизусть Эйзенштейна. Они его любили как старшего товарища. Поэтому они могли создать «Чапаева», подчинив монтаж драматургии ленты, разбив действие на эпизоды, имеющие каждый смысловое разрешение. Они были счастливыми учениками Эйзенштейна.

Сам Сергей Михайлович шел путем другим. Это путь человека, протаптывающего дорогу по глубокому снегу. Он вышел из театра, где создавал монтаж аттракционов. Снял крохотную ленту для своей пародийной драмы и в ней повторил кинематографические трюки погони. Так и Кулешов в первой своей картине, «Приключения мистера Веста в стране большевиков», рассказал, как американец со слугой-ковбоем приезжает в Москву, ничего не понимает и действует по стандартам американской кинокомедии.

Очень большие творческие успехи нередко идут через подражание, через усвоение чужих структур и через переделку этих структур.

Хороший теоретик, родом венгр, Бела Балаш написал статью о «Броненосце «Потемкин». Он выделил работу Тиссэ, что совершенно правильно. Эдуард Тиссэ — соавтор Эйзенштейна, он — глаза режиссера. Многие наши режиссеры — Калатозов, Урусевский, Ильенко — были сперва кинооператорами. Другие были сперва живописцами, скульпторами, иногда актерами, иногда инженерами. Эйзенштейн был вначале архитектором, теоретиком и исследователем искусства.

На статью Белы Балаша Эйзенштейн ответил своей статьей: «Бела забывает ножницы». Это была теоретическая статья о том, что́ определяет специфику кино.

Статья Эйзенштейна запальчива. Его статья о будущем фильма. И будущее Эйзенштейн видел иначе.

Вот что Эйзенштейн говорит:

«Америка монтаж как новую стихию, новую возможность — не поняла.

Америка честно повествовательна, и она не «выстраивает» свою монтажную «образность», а честно показывает, что происходит» (т. 2, стр. 278).

Эйзенштейн говорит о том, что кино вступает во «второй литературный период». В фазу приближения к символике языка. Речи. Речи, придающей символический смысл (то есть не буквальный), «образность» — совершенно конкретному материальному обозначению — через несвойственное буквальному — контекстное сопоставление, то есть тоже монтажом» (т. 2, стр. 277).

Возьмем кино. В кино мы имеем кадры — это фотография. Собака — это конкретная собака, корова — это конкретная корова, вот именно эта корова.

В литературе мы слово уточняем эпитетом, описанием, то есть мы идем от общего к частному.

В кино мы показываем частное и, вводя его в монтажную фразу, делаем из частного общее.

Мы преодолеваем в кино частность изображения.

В литературе преодолеваем общность значения. Поэтому то, что называют литературным образом, и то, что в кино называют монтажом — конкретным сопоставлением,— совершенно различные явления.

Кино в своей сущности противоположно языку, и перенесение литературных форм в кино — это построение новых форм.

Мне кажется, что Эйзенштейн сделал иное и большее, чем он о себе утверждает.

Следующая статья явилась ответом Сергея Михайловича на статью Кулешова. Называется она «За кадром», опубликована в 1929 году. В ней создатель «Потемкина» отрицает Кулешова. Он еще будет признан Эйзенштейном.

Сергей Михайлович первоначально отрицал и работу Вертова, приписывая ей те свойства, которые имели не картины Вертова, а его теория. Теория Вертова была направлена вообще против искусства. Споря с Вертовым по поводу «Стачки», Эйзенштейн говорил, что самое главное в «Стачке» — это не отрицание искусства, а новое искусство. Указывалось, что новое искусство использует некоторые принципы документального кинематографа.

Так, русская литература начиналась в эпоху Белинского с очерков Тургенева. А Достоевский в романе (определение жанра он дал сам) «Записки из Мертвого дома» применил старые приемы: «найденная» рукопись, написанная каким-то бывшим обитателем «Мертвого дома», документальность, подчеркивание документальности. В переиздании он говорил о реальных судебных ошибках, то есть точно документировал.

В 1929 году Эйзенштейн утверждает то, что он отрицал первоначально. Он стоит на позициях Вертова, вкладывая в них новое содержание. Вертов, отрицая игру актера, создавал действия из маленьких монтажных кусков. Эйзенштейн берет типаж и, пользуясь типажом и сопоставлением кусков, создает новую игру, которую сам называет «беспереходной».

Анализируя эту игру, он пользуется, однако, опытом восточного театра, в частности японского.

Таким образом, мы видим, с одной стороны, использование кинематографического документального материала и использование традиций других народов, но традиций, основанных на долгой, вековой работе театра.

Эйзенштейн прав в главном. Когда фотограф ставит аппарат и определяет кадр, это уже поступок хорошего или плохого художника, это уже намерение художника, которое может привести к очень слабым результатам, но мы не имеем уже природу в ее первоначальном и непрерывном виде.

Сейчас Эйзенштейн говорил это уже на основании опыта и «Броненосца «Потемкин» и ленты «Старое и новое».

Трудность анализа монтажа в различных статьях Эйзенштейна заключается и в том, что под словом «монтаж» в разное время подразумевается разное.

В заголовке статьи «Монтаж аттракционов» слова соединены в один термин.

Автор дает примечание, что термин «применяется впервые».

В заявке выделилось слово «монтаж». Слово «аттракцион» заменяет в нем понятие эмоции. В дальнейшем монтаж имеет дело с понятиями, выраженными в действии или в пластике.

Но и аттракционы «Мудреца» были аттракционами переосмысленными: соль их заключалась в изменении цитат, будто бы взятых из пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты».

Положение или слово реализовалось комически и сразу заканчивалось. Каждый аттракцион имел свой внутриразрешенный пародийно-смысловой монтаж. Например, брак героини совершался одновременно с тремя мужчинами, и совершал брак мулла. Пародия была в том, что завязка представлялась московская, бытовая, а развязка условно пародирует обряд другой религии. Множество слов заменено

жестом. Каждый аттракцион противоречил следующему аттракциону; во всяком случае, сталкивался с ним.

Таким образом, в этих аттракционах были: а) пародийность, то есть внутреннее противоречие, б) неожиданность обнаружения этого противоречия.

Эйзенштейн возводил слово «монтаж» к «монтажу автомобиля», к сборке, но при этом в монтаже не должны быть перепутаны части машины и характер машины. Это монтаж целесообразности. Иное дело — монтаж аттракционов.

Цель его — нарушить событийное построение драматургического произведения и перенести внимание внутрь куска.

Как нам известно, многие явления искусства кончаются или только обновляются, обновляясь опытом соседа.

Монтаж Эйзенштейна пародировал монтаж Кулешова и отрицал монтаж Вертова — художника, начавшего с хроники. Слияние понятий было впереди.

ЭЙЗЕНШТЕЙН И ВЕРТОВ

Ленты Дзиги Вертова «Киноправда» и «Киноглаз» были основаны на документальном воспроизведении жизни, снятой «врасплох».

В таких лентах переход от кадра к кадру, событийная последовательность достигались монтажом. Направление это в наше время сильно развилось, вновь повторено использованием скрытой камеры.

Заявка о монтаже аттракционов Эйзенштейна и заявка «Киноглаза» были напечатаны в одном и том же номере «Лефа» (1923, № 3).

Понадобилось размежевание: шел вопрос о приоритете.

Эйзенштейн утверждает в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме»:

«Стачка» — Октябрь в кино.

Октябрь, имеющий даже свой февраль, ибо что же иное работы Вертова, как не «свержение самодержавия» художественной кинематографии и... больше ничего. Речь здесь только о моем единственном предшественнике — «Киноправде» (т. 1, стр. 112).

Дальше говорится, что «Киноглаз» делался одновременно со «Стачкой» и поэтому влиять на фильм Эйзенштейна не мог.

Статья Эйзенштейна «Как я стал режиссером» написана в 1946 году; его статья мемуарная. В ней есть элементы покаяния.

В то же время она имеет ценность свидетельского показания.

ЛЕФ, к которому принадлежали и Сергей Михайлович, и Пастернак, и Асеев, и Третьяков, и я, отчасти Бабель, руководился Маяковским. Журнал был прежде всего журналом поэзии; статьи, которые в нем печатались, были статьями о разных видах искусства. Там был

напечатан ряд статей об ораторском искусстве Ленина. Несколько статей о Льве Толстом. Но пафос журнала, выраженный главным образом Третьяковым, Чужаком и Бриком, состоял в том, что искусство кончилось.

Хватит искусства; предлагалось бежать от этого искушения.

Слово «творчество» избегалось — оно заменялось словами «работа», «конструкция».

Говорили о «литературе факта».

Это было не ошибкой, а заблуждением, неверным определением реально существующего явления.

В это время Горький писал «Детство», «В людях», «Мои университеты», книгу о Толстом. В это время работал Пришвин, начинал работать Паустовский. Интерес к документу был реален, потому что существовала заинтересованность в новой действительности.

Горький собирал людей для создания библиотеки на тему «История фабрик и заводов».

Но к явлениям распространения искусства на новую область, о которых довольно точно говорил уже Белинский, вводя в сферу искусства очерк, многие из нас относились как к отрицанию всякого искусства, не понимая того, что для Сумарокова даже роман находился вне искусства. Само же искусство существует на самом деле изменяясь, а не отменяясь.

Вторая половина термина «монтаж аттракционов» подчеркивала значение отдельного действенного куска.

Первая половина окрасилась техникой кино и углубила это слово.

В кино того времени монтаж — прежде всего склейка кусков в их логической последовательности.

Жизнь всего этого нового термина, его история состояла в том, что два слова пришли в новое соотношение. Осмыслилось значение неожиданности соединения.

Самостоятельность отдельных кусков нового.

Скоро придет полстолетия спору.

Признаем факт.

Дзига Вертов пришел в кино первым. Элементы нового монтажа у него были.

Он монтировал элементы не сыгранные. То, что он не хотел признавать художественным, возникало в результате соединения.

Монтаж аттракционов можно сравнить с полем, которое сперва бомбардировали тяжелыми снарядами, а потом еще и бомбили. Первичный, докулешовский монтаж надо было бы сравнить с натертым паркетным полом. Цель работы полотера — выявление логики чередования кусков дерева, повторяющих привычную схему.

Но в уже ранней стадии кино появился вертовский монтаж; монтаж этот обычно имел дело с вещами, бытие которых не зависело от

воли художника. Бытие неподвижных предметов было управляемо, движение создавалось монтажом.

Вопрос об отношениях Эйзенштейна и Дзиги Вертова возник снова. Режиссер Жан-Люк Годар упрекает сейчас Эйзенштейна в «ревизионизме», говоря в Париже от имени «Группы Дзиги Вертова».

Ревизионизм — это пересмотр в политике с уничтожением сущности.

Явления искусства повторяются с кажущейся случайной точностью; они повторяются, изменяя свою функциональную значимость; нельзя терминологию без оговорок переносить из одной области в другую.

Годар говорит, что само понятие «автор» неправильно: оно «полностью реакционно».

Это неверное утверждение прислано с запозданием.

В 1920 году Маяковский не подписал своей фамилией поэму «150 000 000», сказав, что поэма написана этими самыми «миллионами».

Через пятьдесят лет утверждение-отрицание авторства повторяется Годаром как новое.

Но авторство существует; существует, изменяясь: так продолжает существовать реальность «факта» после включения его в реальность произведения.

Не надо сенсационно декларировать новости через пятьдесят лет.

В трудной судьбе Эйзенштейна было много перевоплощений, как и в судьбе Вертова.

Использование в композиции событийных сопоставлений понадобилось и Вертову в ленте «Три песни о Ленине» и Эйзенштейну.

Тот спор был спором анализа.

Эйзенштейн упрекал Вертова в том, что Дзига Вертов использовал «монтажное гримирование» статических кусков для передачи движения.

Но Эйзенштейн сам пошел по этому пути и ушел дальше, перейдя к событийно-современным и к событийно-историческим картинам. Но применяя и столкновения «неподвижного».

В искусстве повторения законны тогда, когда они связаны с изменением.

«Илиада» и «Одиссея» приписаны одному автору, но по организации времени, по монтажу событий «Одиссея» отличается от повествования «Илиады». В ней неузнанным зарождался роман. Это повторение без повторения; подъем и углубление.

Спор живого Эйзенштейна с живым Вертовым, с живым Кулешовым — движение. Спор Годара, в котором он пытается остановить движение искусства, созданного прошлым,— ошибка. Это красный фонарь, поставленный там, где ремонта нет.

Все это было в выступлениях Пролеткульта; было прямое отрицание всего прошлого, отрицание тропов, отрицание сюжета. Пролеткультовцы предлагали самого Эйзенштейна изгнать из искусства на «ять». Эта ныне не существующая буква по звучанию была подобна «е», а по виду походила на твердый знак, с разветвлением на конце. Буква эта насильственно утверждалась, и у чиновников было выражение: «Выгнать на ять — голубей гонять».

Спор Пролеткульта с новым, потому что он не признавал и Вертова, был спором замаскированного насилия и осуществлялся в формах старого словотворчества.

Пролеткульт воскрешен в худшем виде, чем он существовал.

Буква «ять» переселилась в Париж.

О СТАТЬЕ ЭЙЗЕНШТЕЙНА, НАПЕЧАТАННОЙ В АПРЕЛЕ 1934 ГОДА

Книгу о творчестве Эйзенштейна надо перебивать главами об его теории.

Возьмем статью «Э! — О чистоте языка».

Это название смонтировано сложно и рассчитано на противоречивость привлекаемых к ее пониманию смысловых рядов.

Формально публикация эта связана со статьей Максима Горького «О языке», напечатанной 18 марта 1934 года в газете «Правда».

Горький возражал против засорения литературного языка псевдонародными словечками. Статья Горького была не отрицанием языка Лескова или вообще сложного языка — она была направлена против натурализма в языке, против фотографического цитирования слов и непринципиального включения жаргона в литературную речь.

Параллельно Эйзенштейн выдвигал вопрос о чистоте другой смысловой системы — «киноязыка».

Осложнением заголовка является то, что у Гоголя в «Ревизоре» Добчинский и Бобчинский прибегают к городничему с известием о том, что они видели в гостинице того самого ревизора-инкогнито, о котором по городу пошли слухи. Поразил их молодой человек тем, что он был одет не так, как одеваются в их городе, что он внимательно заглядывал в тарелки, а главное, у него была подорожная в Саратов, а он задержался в другом городе, и задержался без дела.

Попутно идет вопрос о том, кто из двоих приятелей сказал «э», то есть сделал открытие.

Таким образом, заглавие содержит в себе ироническое отношение к спору о приоритете.

Спор между Добчинским и Бобчинским спутал дело и как будто бы подтверждал достоверность самой догадки; она, очевидно, была истиной, если о приоритете ее спорили.

Статья начиналась так: «Моя фамилия начинается на «Э». Тем не менее совершенно не важно, кто первый скажет «э» по данному вопросу. По вопросу о чистоте киноязыка» (т. 2, стр. 81).

Эйзенштейн указывает, что наша кинематография сделала очень много для кинокультуры: «Мелко нарезанные куски фильмы, скрепленные при помощи грушевой эссенции, также вошли в киноменю под названием «russischer Schnitt», «Russian cutting», как в программах ресторанов держится термин «Salade russe» для определенно нарезанных и заправленных разновидностей сельхозпродуктов» (т. 2, стр. 81—82).

Но спор о том, кто сказал первый «э», продолжается.

Эйзенштейн говорит о методе кадрового выделения съемочного элемента, про оптическое искажение объектива, о чередовании кусков темных и светлых, старается свести эти признаки к одному диалектическому единству.

Тут же возникает вопрос о том, что Эйзенштейн теперь называет «вырубанием куска» действительности посредством объектива.

«Беспереходная» игра с переходами от одного состояния к другому, с выведением момента катастрофы за сцену осуществлялась, как мне кажется, уже в греческой трагедии. Хоры, обсуждающие смысл событий, задерживали действие, как бы оконтуривали отдельные положения акта.

У Эйзенштейна — я беру пример «беспереходной» игры — была «Стачка», причем в сценах борьбы забастовщиков. Это монументальная смена настолько напряженных барельефов, что они представляются нам движущимися.

Вторым шагом «беспереходной игры» был «Броненосец «Потемкин».

Уточняю: «беспереходная» игра не обозначает, что на сцене нет движения. Она обозначает, что состояние, ступени состояния даются порожисто, как бы толчками,— скажем неточно — квантами.

Одно из наиболее сильных мест в картине «Старое и новое» — показ работы сепаратора. Сливки можно отделить от молока, поставив молоко на холод. Сливки всплывают наверх, и их снимают.

Их можно отделить в сепараторе — машине, основанной на принципе центрифуги. При быстром вращении сливки отделяются от молока, получаются сливки и снятое молоко, которое имеет техническое название — обрат.

Переход от спокойного, медленного снимания сливок с молока к быстрому сепарированию казался чудом и сперва вызывал недоверие.

Монтаж связывается с «беспереходной игрой».

«Первым и самым поразительным примером, конечно, является чисто кинематографический прием «беспереходной игры». Дальше говорилось о «резаной игре» и о «замене одного меняющегося лица

гаммой разнонастроенных лиц — типажа,— всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица проф-актера» (т. 2, стр. 294).

В «Стачке» игры нет; есть различные состояния различных частей коллектива, слитного, но переживающего одну эмоцию. Игра заменяется анализом стадий переживания коллектива.

«Потемкин» основан на «беспереходной игре». Часто коллективы имеют свои площадки.

На площадках они разделены не только точками съемки, но и паузами и настройками, улицами, мостами, молами и ступенями лестницы. Получается изумительная по стилю картина с непрерывной, но закрепленной за актером игрой.

«Беспереходная игра» — игра режиссера, игра монтажом, ножницами, это архитектурное кино, очень характерное для архитектора Эйзенштейна. Это фрески, мимо которых проходит человек; сами фрески существуют вне времени. Время дается проходом или монтажом; проход сталкивает различных людей или разные состояния одного человека, данные как бы без подготовки.

Теория монтажа у Сергея Михайловича Эйзенштейна — нечто новое, в то же время оно было глубоким раскрытием того, что было когда-то брошено Кулешовым в выражении «эффект монтажа».

Но главное, что ни сцепление, ни столкновение, ни опыт античного хора — это еще не раскрытие глубокого смысла искусства в его отношении к действительности.

Мы воспринимаем — с этого я начал — выборочно то, что нужно, что изменяет среду, что вызывает новое приспособление к изменившейся среде.

Столкновение и сцепление, то есть включение впечатления предшествующего или сигнал тревоги, переход к новым ощущениям,— это две стороны единого пребывания человека в мире обрабатываемом.

Монтаж, методика показа анализированного действия, изменился и для Эйзенштейна и изменен самим Эйнштейном.

«Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета.

Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины.

Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины, вместо того, чтобы замешивать по готовым рецептам лекарство, солить огурцы, мариновать сливы или мочить яблоки в бруснике» (т. 2, стр. 83).

Сергей Михайлович в 1929 году в статье «За кадром» говорил:

«Кадр вовсе не элемент монтажа.

Кадр — ячейка монтажа...»

Чем же характеризуется монтаж, а следовательно, и его эмбрион — кадр?

Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков. Конфликтом. Столкновением.

Передо мной лежит мятый пожелтевший листок бумаги.

На нем таинственная запись:

«Сцепление — П» и «Столкновение — Э» (т. 2, стр. 290).

Это запись решений Пудовкина и Эйзенштейна. Пудовкин говорил, что монтаж — это сцепление кадров, а Эйзенштейн говорил, что монтаж — это столкновение. Причем тут кадр берется не как отдельный кадрик, соответствующий двум перфорациям на краях ленты, а как кусок, снятый с единичным решением, и часто с одной точки.

Так у Сергея Михайловича возникла теория «беспереходной игры». Он давал одно состояние человека, потом переходил к другому человеку, давая ту же эмоцию на другом человеческом материале. Возвращался через предмет, к которому относится эмоция, к первому человеку,— и так происходило столкновение состояний. Каждый человек в своей эмоции был неподвижен, как маска античного театра. Актер мог повернуться и показать другой профиль и жестом и взаимоотношением с хором выразить свое новое состояние.

У него были свои монтажные средства.

КИНО И ЛИТЕРАТУРА

Темой этой я занимаюсь давно, приблизительно 46 лет. Для меня эта тема еще не выяснена.

Сергей Михайлович и его ученики чрезвычайно сближали кино и литературу. Они брали поэму Пушкина «Полтава» и анализировали появление Петра в поэме. Получался событийный покадровый монтаж.

«Тогда-то свыше вдохновенный
Раздался звучный глас Петра:
«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь как божия гроза.
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом,
Гордясь могущим седоком».

Тут указан выход Петра из шатра, дается его крупный план, конь Петра, посадка на коне.

Все это очень хорошо. Но такое положение, как «Он прекрасен, он весь как божия гроза», уже не поддается прямому кадрованию. Прежде всего потому, что оно разбито на две строки. Если мы покажем приближение грозы, то мы ничего не покажем.

Мы не можем показать такое выражение «Как пахарь, битва отдыхает». Это сравнение прекрасное, но оно основано на целом ряде наших знаний об утомлении пахаря. Мы знаем, что в жару пахарь отдыхает. Сражение пылкое, многолюдное соединено с картиной пустого поля, зноя и воспоминания об отдыхе крестьянина. Это в кино непередаваемо.

Возьмем одно выражение из «Медного всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное теченье...» Как создается выражение «державное теченье», почему оно нас останавливает, как бы возвышается над другими строками и их объединяет?

Литературный монтаж основан на дальнодействии кусков. В начале поэмы мы видим человека, про которого сказано «Он». Петр не назван, он появляется не прямо названным. «Петра творенье» как бы заменяет человека, про которого было сказано «Он».

Первый монтажный вход Невы состоит в описании пустынной реки, по берегам которой «чернели избы здесь и там». Дается пустота и человек.

Потом дается описание города, несколько геометричное, отвлеченное, точное по своему рисунку:

«В гранит оделася Нева;
Мосты повисли над водами;
Темно-зелеными садами
Ее покрылись острова».

Прежний пейзаж, пейзаж пустоты, вытеснен дворцами и башнями. Пейзаж занят, в нем есть вертикали, в нем первый раз появляется цвет темно-зеленых садов. Нева показана измененной, державной, она окружена пейзажем города и ограничена, подчеркнута береговыми набережными:

«Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит».

Средствами кино это не надо делать, это не надо рядом ставить. Между пустой рекой и державной рекой нельзя дать действие-столкновение.

Но подготовляется новая драма. Избы, которые чернели у пустынной реки, имеют наследников. Это бедный дом Параши на самом краю города, около пустынных вод, которые еще пустынны. И этот дом будет снесен наводнением. Петр погубит Парашу.

Параша, женщина, которую любит герой, выражена маленьким домиком. Она нигде не показана. Изба характеризовалась так: «Приют убогого чухонца». В конце первой части упомянут ветхий дом, и там Параша — «его мечта».

Наводнение заносит ветхий домишко на остров. Домик разрушен. Домик разыскал Евгений:

«...Наводненье
Туда, играя, занесло
Домишко ветхий. Над водою
Остался он, как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога».

Это снять нельзя и не надо. Тут есть воздух, пространство, тут сталкиваются понятия.

Литература живет дальними действиями, дальними соотнесениями. Внутреннее содержание поэмы основано на пересечении различных семантических рядов, которые непосредственно в поэме не изображены.

В поэмах — и в «Полтаве» и в «Медном всаднике» — сталки ваются большие структуры исторических воспоминаний; сопоставляясь, пересекаясь, они дают ослепительную точку. Оказывается, что смысл истории трагично противоречив.

Кино живет иными многозначностями.

Что же мы можем сказать?

Сергей Михайлович подчеркивал сам, что истинная длина куска, которую мы берем в монтаже, не может быть определена. Это не метр, не полметра, не десять сантиметров. Это смысловое высказывание, которое должно довыразить себя на экране, иначе получится салат, к которому прибегали иногда. Салат стал невозможным, когда появился звук, потому что звук имеет свою временну́ю природу. Он продолжается. А кусок, увиденный, может быть всего лишь мгновением.

ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ ПРЕДУПРЕЖДАЕТ ОБ ОПАСНОСТИ ВЕЩЕЙ; ЗОЛЯ ОПИСЫВАЕТ НАЧАЛО ИХ ПОБЕДЫ

Федор Михайлович видел в 1862 году Европу глазами пророка, глазами игрока, глазами бедняка-художника.

Он принимал самых близких, как людей, у которых можно попросить денег на игру — часто без надежды.

Перед ним лежит запретный, чужой, но попятный до конца мир.

Федор Михайлович хорошо узнал Запад. В 1863 году в журнале «Время» он описал впечатления о поездке за границу в июне — сентябре 1862 года. За это время он посетил Германию, Францию, Италию, Швейцарию и Англию.

В статье, которую он назвал первоначально «Зимние заметки о летних впечатлениях», Достоевский много писал о Франции. Он говорил о том, что буржуазный француз больше всего любит вещи и гордость свою почитает в том, чтобы иметь как можно больше вещей: «Накопить фортуну и иметь как можно больше вещей — это обратилось в самый главный кодекс нравственности, в катехизм парижанина... Теперь надо накопить денежки и завести как можно больше вещей, тогда и можно рассчитывать хоть на какое-нибудь уважение» [1].

В этой же главе VI, названной «Опыт о буржуа», Достоевский прибавляет, что без вещей «даже на самоуважение нельзя иначе рассчитывать».

Существуют мужья, уже имеющие вещи. Но вот существуют люди не женатые и бедные. Он будущий муж: «...тот же самый брибри». «Брибри» — ласковое название, хотя, может быть, и обманываемого, не уважаемого мужа. Будущий «брибри» называется у Достоевского Гюставом. Гюстав беден. Случайность предлагает ему миллионы.

Гюстав может оказаться сыном Ротшильда: «Но Гюстав гордо и презрительно отвергает миллионы. Зачем? Уж так нужно для красноречия».

В результате Гюстав берет миллион и становится сам «брибри».

Миллион Гюставу нужен для оборота. Оборот нужен для покупок. Покупки нужны для самоуважения.

Гюстав закрывает иногда все горизонты писателю.

Федор Михайлович играет в рулетку. Создает систему игры.

Он хочет отыграться от Гюстава, не видя другой дороги к победе.

Гюстав торгует усиленно; экономит, разоряется, снова поправляется. Но большие наследства встречаются, как правило, только в романах.

[1] *Ф. М. Достоевский,* Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 4, М., Гослитиздат, 1956, стр. 102.

В жизни Гюстав становится приказчиком; надеется стать мужем хозяйки.

На Гюстава наступает универсальный магазин: разоряется лавочка.

Возникают здания, похожие на дворцы и храмы,— храмы вещей.

Появляются новые индустрии. Вещи пестреют, умножаются, затопляют город, затемняют и затемняют искусство.

Они ежечасны.

Проходят десятилетия.

Умный, умеющий видеть, смелый, честный Золя пытается оправдать торжество вещей.

Эмиль Золя написал роман «Дамское счастье» в виде фельетонов в 1882 году. Это почти поэма о создании крупнейшего универсального магазина. Он описан как дворец Шехерезады. Описание фасада занимает целую страницу 14-й главы — нет, две страницы:

«Вдали простирался Париж, но Париж уменьшенный, как бы обглоданный этим чудовищем: дома, стоящие рядом с ним, смотрели жалкими хижинами, а дальше лишь невнятно намечался лес дымовых труб; даже памятники архитектуры и те почти совсем растаяли — налево двумя штрихами был намечен собор Парижской богоматери, справа небольшая дуга обозначала Дом инвалидов, а на заднем плане приютился сконфуженный, никому не нужный Пантеон величиною в горошину» [1].

Небо только фон для этого несколько иронически данного великолепия. Здесь торгуют бельем. Белье сверкает белизной, галереи с бельем «похожи на далекий северный край, страну снегов, на бескрайнюю степь, где на громаде ледников снуют озаренные солнцем горностаи» [2].

Триумф распродажи занимает всю последнюю главу. Она переполнена именами существительными. Вещь дефилирует перед нами. Это карнавал вещей. Но они не шутят — они продаются, они ослепляют толпу дам. Но главный хозяин, господин Муре, влюблен в скромную продавщицу Денизу.

Она очень порядочна и воспитывает братьев. День распродажи кончается. Кассир Ломм несет с двумя рассыльными один миллион 247 франков 95 сантимов.

Они идут по воздушным мостам, несут миллион, как бога, мимо приказчиков, миллион кладут на стол, как на жертвенник. Муре не обращает внимания на деньги. Пускай золото течет и чуть не опрокидывает чернильницу.

[1] *Эмиль Золя,* Собрание сочинений в 26-ти томах, т. 9, М., «Художественная литература», 1963, стр. 450—451.
[2] *Там же,* стр. 457.

Не пишу пародии — цитирую отрывок из романа, предсказанного Достоевским за двадцать лет.

Золя видел поток вещей, видел одуревших покупателей, спускающихся вниз, сквозь стада горностаев и «турнюров».

Достоевский на два десятилетия раньше возвестил о начале безумия потребительского века.

Прижатый к стене бывший человек — теперь покупатель, бывший искатель приключений — теперь обыватель, ждущий жену; она уходит по галереям универмага.

«Брибри» устало ждет жену и картонку с вещами. Идет всемирный поток вещей; они смывают разнообразие мира. Архитектура задавлена галантереей. Она поднимается на цыпочках, но тщетно — она уже сама галантерея.

Золя изображал в романе «Дамское счастье» торжество вещей. Рост количества вещей, жадность толпы к вещам, победу универсального магазина над маленькими лавочками. Все это должно было утешать читателя. Золя думал, как Диккенс, что существуют «добрые деньги».

Муре собирался хорошо кормить своих служащих.

Дениза хочет уезжать. Она — Гюстав, презирающий миллион.

Точность предсказания Достоевского максимальна.

Трехтысячная армия служащих шумит где-то внизу, нелепый миллион без любви лежит на столе. Муре, предсказанный Достоевским уже за двадцать лет, в отчаянии. Дениза говорит, что она его любит, но уезжает: «Муре бессознательно присел на стол, на рассыпанный там миллион, который он больше не замечал. Он не выпускает Денизу из объятий...» Он говорит о своей любви.

Они уедут вместе.

Еще прекраснее было бы сделать из стола, на котором рассыпан миллион, брачную постель. Но не надо торопиться. Подвенечное платье, белье, простыни — миллион вещей, годных для употребления, ждут их; три тысячи служащих перебирают вещи, созданные для дамского счастья.

Муре утвержден.

«Октябрь» — лента о конце вещей, о другом мире, и в то же время она выражает старый мир через его вещи.

«ОКТЯБРЬ» УЖ НАСТУПИЛ...

Больше всех имен и чаще всего упоминает Эйзенштейн имя Золя.

Золя вещен. Конкретен. Его романы кадрово-конкретны. Его вещи заманчиво страшны. Его люди достоверны, как предметы.

Эйзенштейн видит театр, как вещь, как костюм, как смену интерьеров.

Он знает злобу вещей: квартиры, обстановки, подушечек, икон, могил, памятников.

Он увидел в Зимнем дворце не только квартиру царя, но и дом покупателя, который мог все купить.

Он увидел в Керенском слугу Муре и Гюстава — их жадного, настаивающего на своей преемственности наследника.

Временное правительство было правительством старого времени, старого изобилия вещей.

Зимний дворец у Эйзенштейна дается как огромный склад обессмысленных, потерявших старого хозяина вещей.

Вещи сдвинуты, и получились странные комбинации из икон и статуй, подымающих подолы мраморных одежд около беде.

По лестнице, сопровождаемый двумя адъютантами, похожими на приказчиков, подымается Керенский — вылитый господин Муре. Он завладел складом вопящих о славе вещей.

Подъем приветствуется барочными статуями. Керенский раскрыт через статуэтку Бонапарта. Таким же способом тот противопоставлен Корнилову.

Столкновение Керенского с Корниловым иронически упрощено, как столкновение двух одинаковых статуэток псевдонаполеонов. Люди выражены отношениями вещей. Но люди не только объяснены вещами — показана как бы злоба вещей, их бесчисленность, показано общество потребления.

Подъем бесконечно повторен; он похож на прохождение стовагонного поезда.

Дворец Николая II кроме парадных малахитовых залов, и парчи, и колонн содержал комнаты с мягкой мебелью, обитой глянцевым английским ситцем; дрезденский фарфор, фотографии, образа. Это была сверхбуржуазная квартира викторианской эпохи.

Подымается Керенский по лестнице с видом усталого победителя.

Подъем перебивается надписями.

Надписи состоят из одних имен существительных — из нарастающих чинов и званий человека.

Он подымается почти до неба, столь долгим кажется этот подъем. Потом пожимает руки лакеям.

Он демократ, как Муре, но он и кукла.

Муре был утвержден Золя, Керенский отвергнут Эйзенштейном, познан им, как тень, недостойная воплощения.

Муре и Керенский как будто далеко стоят друг от друга, но они оба считают себя победителями вещей. Путь, по которому они ведут людей, двери, к которым они подходят,— только нарисованы на стене.

У Муре тоже нет дыхания, хотя удачу ему дали.

Нет дороги для людей, которые поклоняются героям, так торжественно подымающимся по широким, удобным, восславленным ступеням почета.

Победа народа в Октябре — это не только взятие Зимнего штурмом.

Фактически ворота Зимнего не были закрыты и через них не надо было перелезать.

Но перелезание через ворота дало показ окончательного преодоления не только царизма, но и царства вещей. На воротах изображены орлы и короны. Люди, лезшие через ворота, пользовались геральдическими украшениями, как ступенями, которые они попирают ногами. Это хорошо придумано, это выразительно.

Но как показать роль Ленина? Ленина, который непрерывен, который решает, обобщает, который есть сила, осознавшая эпоху, смену эпох? На роль утвержден непрофессиональный актер — рабочий Никандров, человек, внешне очень похожий на Ленина. Но он мог только позировать, появляться на фоне толпы как центр вдохновения восстания, но не мог мыслить.

Съемки «Октября» иногда продолжались по сорок часов подряд.

Съемки на улицах, на набережных.

Разрушался и вновь воздвигался колосс памятника Александру III. Дрожали от выстрелов «Авроры» люстры дворцов.

Съемки шли и в Москве; здесь в основном шел монтаж.

По тридцать часов они снимались очень часто. Я приходил к Эйзенштейну на Гнездниковский переулок; видел эти столбы, сложенные из коробок с пленкой. В каждой коробке тысячи стыков, тысячи переосмыслений. Это был новый мир, уже существующий, но пока сюжетно не смонтированный, недорешенный.

Всего было снято 49 тысяч метров пленки. Отобрать надо было 2 тысячи.

Сергей Михайлович был весел, уверен. Он говорил: «Лестницу я уже снял» (он говорил про лестницу в «Броненосце «Потемкин»). Он считал «лестницей» «Октября» сцену «развода мостов».

Рабочие кварталы протянулись по берегам Невы. Основной рабочий квартал — Выборгская сторона, с примыкающими к ней заводами Васильевского острова. Но есть фабрики, заводы и на том берегу, где находится Зимний дворец. Они протянулись вдоль Петербургского шоссе. 9 января великий князь Владимир велел поднять мосты, для того чтобы не пропустить рабочих к Зимнему дворцу. Но они переходили по льду. Против Временного правительства было само время. Время керенщины кончилось. Город был на стороне большевиков.

Сергей Михайлович показал, и показал превосходно, как подымают пролет дворцового моста. Движение моста начинается сперва

очень медленно, с шевеления. Лежит на мосту убитая белокурая девушка: ее волосы легли на самый стык разводящей части. Рядом убитая лошадь, запряженная в пролетку.

Сперва начинают шевелиться волосы. Мост подымается. Пролет медленно начинает двигаться. Вот мост уже показал свой железный под. Упряжка как бы раздвоилась: коляска оказалась на одной стороне, а лошадь, как противовес, висит на внутренней стороне моста. Наконец, лошадь упала, выскользнула из хомута, и пролетка быстро покатилась вниз.

Мосты в картине разведены превосходно.

Эйзенштейн продолжает: «Не случайно на рассвете силуэт разведенного моста разветвляется в систему образов, поднимается до символа двух протянутых друг к другу в крепком пожатии рук и входит структурным каркасом в построение целого фильма».

Но дело не только в мостах, хотя мосты очень фотогеничны, и в данном случае Сергей Михайлович дал очень подробный анализ их железного поведения.

Он любил мосты, как инженер и художник.

Мост около банка.

Маленький уютный мост над узкой речкой. Мост держат уютные, почти игрушечные крылатые львы.

Через этот мост переходят приверженцы правительства — слабые, ненужные.

Тема мостов на этом кончается.

Но в судьбе Зимнего дворца, в истории его взятия, мост не играет никакой роли. За мостом нет людей, которые стремятся помочь штурму или защитить Временное правительство.

Мост остается аттракционом, который должен работать сам по себе, не раскрывая слишком прямо ни сущности штурма, ни сущности дворца.

Дальнее действие хорошо показанных кусков, эмоциональное построение их — сюжет в этой части фильма отсутствует.

Нет дальнего, сюжетного монтажа, которым бы нам все было бы раскрыто.

Вьюга вещей, ощущение тяжести от их количества для современного зрителя понятнее, чем для того зрителя, который увидал картину впервые.

Героическая съемка продолжалась шесть бессонных месяцев, съемочная группа спала около памятников, спала на лафетах и на полу Совкино в Большом Гнездниковском переулке.

Расходились после просмотра, громко разговаривая, споря, отрицая. Всеволод Пудовкин обогнал меня и сказал:

— Как бы я хотел иметь когда-нибудь неудачу такой силы. С этого дня все мы будем работать иначе.

Тут слово «иначе» обозначало иное осмысление вещей.

Эйзенштейн писал о «неравнодушной природе».

Он вел борьбу с равнодушием вещей.

Говорят, что если бы не останавливалось рождение насекомых, то они в продолжительное время своим весом превысили бы вес земли.

Но у природы есть саморегулятор.

Человечество не имеет такого саморегулятора; оно уничтожает природу, все превращает в вещи, которые само не может даже разглядеть.

«Октябрь» — это картина о революции, о необходимости революции не только русской. Это тоска человека о воле от вещей, по освобождению, по небу, простору мысли.

Забавные игрушки, разнообразные часы, боги всех видов населяют тысячи комнат.

С удивлением все это видят солдаты, вошедшие в царский дом.

Мужичий царь Пугачев под Оренбургом жил в избе, но велел ее оклеить золотой бумагой изнутри; предметы крестьянского обихода он не выкинул, они нужны в быту; но он позолотил стены.

Вещи не только вещи.

Они стремятся собой заменить стоимость человека, они характеризуют его качество. Человек меняет один автомобиль на другой для того, чтобы подтвердить, что он богатеет, тянется от второго автомобиля к третьему, он живет в долг, захлебывается от вещей, конкурируя с соседом.

Он пленник инерции, жадности и подражания. Вещи нужны ему не сами по себе — они нужны не более, чем Ивану Ивановичу в повести Гоголя нужно ружье Ивана Никифоровича.

Дело идет о борьбе с пустотой жизни.

Через много лет в Алма-Ате Эйзенштейн предостерегающе записал картину обезьяньего поведения.

Обезьяна любит разнообразие: она берет одну вещь, не досмотрев, бросает, чтобы взять другую.

Мир стал универсально однообразен. Человек теряет информацию от него.

Люди бегут от однообразия, становясь туристами.

Но там они находят уже забежавшую вперед культуру разнообразных открыток.

Обезьянья пестрота забивает человеку голову, мешает ему думать, бесконечно его размельчает.

Везде он видит те же стада покупателей, те же вещи и те же огромные здания, сменившие слишком человечную архитектуру Парижа, Лондона, Рима.

Муре всюду.

Горе спокойным. Горе равнодушным.

Горе устроенным.

Идет Октябрь!

Изменяется генеральная линия.

Марк Твен говорил, что пока пишется одна книга, наполняется резервуар для другой книги. Она обдумывается как бы бессознательно.

Марк Твен накапливал материал для «Гекльберри Финна». Это хорошо. Это правильно. Но жизнь идет не с одинаковой скоростью: имеет разные наполнения. Даже дерево по-разному растет: сейчас введен метод датировки деревянных зданий по годовым кольцам, видным на срезе дерева. Мы можем с точностью до одного года установить, когда были срублены деревья, из которых строили в Великом Новгороде в IX веке мостовые.

Оказывается, что годовые кольца не равны.

Двадцатые годы давали очень крупные кольца. Это время сгущенного творчества стремительно изменялось.

Ветра хватало на все паруса.

Сергей Михайлович в сентябре 1926 года заключил договор с Совкино на разработку сценария «Генеральной линии» и о проведении съемок первого фильма с 1 октября 1926 года до 1 февраля 1927 года. В ноябре Эйзенштейн выехал в Баку на первые съемки.

Съемки начались в Муганских степях и на Северном Кавказе; они шли в хозяйствах, в столь обширных, как небольшие европейские государства, или, точнее сказать, столь обширных, что в разных концах хозяйства обыкновенно была разная погода.

Сценарий не был еще решен, потому что жизнь перестраивалась скорей, чем осуществлялось первое задание.

Поговорим по этому случаю еще раз и по-новому об единстве художественного произведения. Само произведение в себе содержит и должно содержать противоречия.

Боги Олимпа спорят и ссорятся друг с другом и носят на себе раны, нанесенные в спорах.

Между ними не мир, а замирение.

Геракл был незаконным сыном Зевса, которого так долго гнала супруга владыки Олимпа, что бедному юноше пришлось не только совершить двенадцать подвигов, но и стать богом угнетенного демоса и рабов. Великое произведение содержит в себе продолжение спора создания нового мировоззрения и нового мира.

Татьяна Ларина во время написания Пушкиным стихотворного романа усвоила русскую речь, письмо она писала по-французски, но когда пришла ее очередь отвергать любовь, она хорошо и пронзительно правдиво говорила с Евгением по-русски.

Содержание произведения во многом выражает движение, создавшее произведение.

Эйзенштейн разгадывал понятие содержания как нечто такое, что надо «совместно держать», разгадка эта приблизительна. Она выражает не происхождение слова, а новый смысл, в него влагаемый.

Смена содержания — смена выбора материала из мира, законов совмещения, то есть соединения, сопряжения, создание из «лабиринтов сцепления» [1].

Всякое содержание — это создание художественной структуры для нового понимания.

Способ создания новых сцеплений «Октября» иной, чем создание «Броненосца «Потемкин».

Не только время разделяет бунт матросов от восстания в Петербурге.

Художник в короткое время изменил свое понимание мира и захотел сделать произведение более содержательным, показав столкновение разных отношений к вещам, изменения жизнеотношений.

Сергей Михайлович торопился к «Октябрю».

Он не успевал, даже выбросив сон из своей жизни, создать две картины. Он торопился к современности, но время бежало быстрее его, создавая новые противоречия.

Изменялись поэтому методы сюжетосложения, то есть художественного овладения предметом изображения. Изменялся монтаж.

«Октябрь» вызвал самые разнообразные отзывы. Гром аплодисментов покрыл окончание «Броненосца «Потемкин».

Искусство имеет свои подъемы и свои трудности.

Непонимание или неполное понимание почти закономерно.

Часто колеблет критик в «детской резвости» треножник поэзии.

Так с горечью говорил Пушкин, чей памятник стоит среди Москвы, «неколебимо, как Россия».

Мы сейчас принимаем «Октябрь» иначе.

Маяковский считал свою статью «Как делать стихи» только первой попыткой. Он говорил: «Моя попытка — слабая попытка одиночки, только пользующегося теоретическими работами моих товарищей словесников.

Надо, чтоб эти словесники перевели свою работу на современный материал и непосредственно помогли дальнейшей поэтической работе» (1926 год) [2].

Мы этого не сделали, не сделали десятилетия, и мало осталось людей, которые это должны были сделать. Но есть люди — их много, которые это сделают.

[1] Выражение Толстого.

[2] *В. Маяковский,* Полное собрание сочинений, т. XII, М., «Художественная литература», 1938, стр. 157.

«Бывает —
выбросят,
не напечатав,
не издав,
Но слово мчится,
подтянув подпруги,
Звенят века,
и подползают поезда
Лизать
поэзии
мозолистые руки».

«ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ» О ПРИЧИНАХ ССОРЫ КАИНА С АВЕЛЕМ

Каин был хлебопашцем; вероятно, ему приходилось обрабатывать землю мотыгой. Это тяжелый труд.

Авель был скотоводом, он пас овец.

Обращаясь к богу, Каин положил на жертвенник хлеб и плоды, Авель был рядом и на свой жертвенник положил зарезанную овцу. Огонь сошел с неба на жертву Авеля, это было признаком благосклонности.

Жертвой Каина бог пренебрег.

Люди, которые создавали этот миф,— евреи времени создания книги «Бытия» — сами скотоводы.

Земледельцев Месопотамии они презирали.

Скотоводам нужны дороги для прогона стад, а тут какие-то Каины расковыряли луга и не пускают прогон стад через посев.

В «Шахнамэ» Фирдоуси рассказывается о борьбе землепашцев, работающих на орошенных полях, со скотоводами.

Эта борьба продолжалась в форме борьбы города с деревней.

Сейчас города растут, а количество людей, занятых непосредственно земледелием, уменьшается. Изменяется отношение человечества к миру, характер труда. Эти изменения необратимы.

В древних землях Италии пустеют деревни; на поля крестьяне приезжают из городов на автомобилях.

Машина не все может сделать на поле, но она сокращает количество людей, которые нужны на поле. Крестьяне заменяются сельскохозяйственными рабочими, которые приезжают в деревню на недолгое время.

Будем благодарными собаке, овце, коню, быку. Они недаром занимали место на полях. В степях когда-то ходили дикие овцы; пастух пошел за овцами. Овцы и собака — самые древние слуги человека.

Приход машины на поля неизбежен, но он создает великое переселение народов и новую заботу о земле, которую нужно по-новому холить и удобрять, потому что исконные отношения между травой и животным, которое ее пожирает, возвращая ей в виде навоза удобрение, сейчас порваны и должны быть восстановлены хотя бы частично.

Древний земледелец у нас в России сжигал леса и сеял в золу, потому что он не мог срубить деревья. Иногда лес возвращался обратно. Лес и степь — это тоже сложные взаимоотношения явлений природы и исторических фаз развития человечества.

В Европе и в Америке крестьян стало меньше. Этот процесс необратим, неизбежен, но труден, труден потому, что надо не утратить, а изменить старые навыки; старые отношения человека к земле должны стать новой любовью.

Тот мир, в котором мы живем, мир новый. Если человечество не будет вести себя в нем организованно и будет только сдирать с земли шкуру, оно сможет погибнуть и без атомной бомбы.

Надо сосватать нового человека с землей, без нового развода.

Такыры — глинистые пустыни Средней Азии — следы ошибок человечества, следы неправильных поливок, засолонения почвы. Движение песков, барханы — след неверного хозяйствования. Нельзя сказать даже, что неверного, потому что человечество делало то, что могло, но, вероятно, оно, а не только изменение климата создало Сахару, оно создало песок, движущиеся дюны и растрескавшиеся, как старые, плохо обожженные тарелки такыры.

Песок можно смешать с почвой такыров. Можно и надо восстановить плодородие земли. Надо отвечать за океаны и за внутренние моря, потому что когда мы преграждаем течение рек, то за плотинами ложится на дно водохранилища ил.

Каин должен проинструктировать Авеля — они теперь сговорятся.

СТОЛКНОВЕНИЯ СТАРОГО С НОВЫМ МНОГОКРАТНЫ

Мы давняя земледельческая страна. Дмитрий Менделеев, великий наш ученый, на самом перепаде веков писал по материалам переписи 1897 года в книге «К познанию России»:

«Земледельческо-сельскохозяйственная деятельность людей, составляя великий успех начального состояния человеческого общества, при его развитии, определямом прежде всего умножением народонаселения (см. мои «Заветные мысли»), непременно должна с течением времени падать в своем большом значении не потому только, что на всех земли становится недостаточно и труда на землю становится все меньше надобным, но и потому, что поприще других видов промышленности (горной, ремесленной, фабрично-заводской, торговой, про-

фессиональной, служебной и многих других видов) неограниченно велико для трудового заработка на пользу, спрос и потребу общую, что отвечает (а не противоречит) врожденному людям стремлению к ничем — кроме личной воли или разве увлечений — не ограниченному размножению. Люди понемногу инстинктивно поняли, что для них когда-нибудь придет — через развитие других видов промышленности и городской деятельности — время освобождения от земельной зависимости, неизбежной для животных, как и для растений, что когда-нибудь, помимо этих последних, сумеют и уловить солнечную энергию и получить — на заводах и фабриках — питательные вещества».

Менделеев говорил об освоении наших северных земель, об освоении Приполярья; не зная, шел к новому коллективному хозяйству, потому что был передовым человеком.

Старое безнадежно и беспощадно борется с новым. В неорганизованном новом много элементов разрушенного, но не отмененного.

В Италии, в предгорьях Тосканы, видал я вязы с отрубленными ветками, на них вились виноградные лозы. Это древний римский способ — не надо менять колья. Лоза не была упомянута в римских законах, в них говорилось о деревьях. Виноградная лоза жила на дереве, но еще не была прописана в законах. И там же к весне видал я только частично початые стога сена.

Крестьянство уходит, не дорабатывая своих полей.

Это процесс сложный, бедственный; в город, как мы это видим хотя бы по итальянским лентам, приходят необученные люди, они становятся изгоями города.

Мир в его старом равновесии невозможен. Это выражено и в процессе коллективизации, в замене труда одного крестьянина, одного хозяйства трудом объединенного крестьянства. Это труднейший процесс почти геологических переворотов.

Лев Николаевич Толстой боялся этого процесса, говоря, что, когда изменится крестьянство, когда люди перестанут жить в деревнях, изменятся основы нравственности и задичают люди.

Коллективизация — результат осознанного решения изменить отношения между городом и деревней, введение в деревню трактора. Это не означает, что мы собираемся забыть о корове, о лошади; напрасно Толстой жаловался, что лошадей в городе слишком много. Те лошади нужны были в городе для карет богачей, они ели овес и отнимали хлеб у людей.

Сергей Михайлович, как большой человек великого времени, понимал движение времени и именно потому понимал движение искусства; мыслил в искусстве, изменяя его законы; обогащая формулы мышления, изменяя те структуры, которыми художник должен был выражать новые взаимоотношения.

Иногда ему казалось, что только рабочий может передать поведение рабочего, что нельзя и не надо пытаться «сыграть» крестьянина. Его надо «смонтировать» — собрать из реальных, но выбранных состояний.

Мы, люди начала века — я говорю о людях, которые родились в одном веке и перешли в другой,— люди первых поколений советских граждан, переживали глубочайшие изменения отношений и понимали больнее предшественников своих всеобщность изменения отношений и необходимость боли.

Все может быть исправлено и будет исправлено общим знанием и общим подвигом человечества. Вот почему Сергей Михайлович в 1926 году сперва написал статью «Пять эпох», потом начал, уточняя область изменений, работать над сценарием «Генеральная линия».

Может быть, «Генеральная линия» по выписке деталей и по умению заинтересовать зрителя слабее комедий Лабиша и исторических пьес Скриба. Но работа нова. Она необходимая конструкция для будущего.

По-моему, случайностью является преодоленная впоследствии уверенность Эйзенштейна, что картину надо создавать без грима и без актеров. Грим — татуировка — появляется на самой заре человеческого существования. Актер, как предводитель хора хотя бы, тоже первоначальное явление.

Сам Сергей Михайлович вернулся в «Иване Грозном» к гриму, костюму и актеру. Это объясняется не только тем, что произведение посвящено истории, но и тем, что необходимость возвращения к гриму и актерской игре стала исторически необходима.

Сергей Михайлович поехал в деревню; увидал распад старого хозяйства. Для него материал был новым, но то, что он записывал, было так ново, что этому не верили.

В искусстве человек видит жизнь. Искусству человек часто не доверяет, потому что в своем обыденном существовании жизни не видит. Ему некогда, он к ней слишком привык, она для него уже расфасовка.

Увидал он дальнейшее распадение бедняцких хозяйств. При разделе все делилось «пополам». Правило это проводилось с маниакальной последовательностью. Бедные избы пилились пополам: получалось два огрызка — оба без боковых стенок.

Режиссер заснял такой раздел и пилку старых бревен из разобранной при разделе избы. Снимку не верили. Думали, что это эксцентриада.

Мне подтвердил опытнейший мелиоратор Андрей Платонов, что он сам видел такие разделы.

Старое дошло до озлобленного и слепого самоотрицания; оно стало во многих своих чертах фантастичным.

В «Генеральной линии» актеры были заменены типажами — людьми, от природы как бы предназначенными для строго определенной роли.

Роли кулака и учителя были показаны типажно.

Кулак умер от болезни сердца, учитель умер от туберкулеза.

Эйзенштейн заострил реальные противоречия, показывая деревню на пределе, на распаде и вырождении старого. Главная героиня ленты Марфа Лапкина в исступлении кричит, швыряя соху:

«Нельзя! Нельзя так жить!»

Марфа Лапкина в картине окружена уважением. Она с ролью справилась. Ее на экране тогда недооценили. Она верила в то, что делает, потому что это была правда.

Новое было необходимым, оно было выстрадано. Народу предстояло встретиться с ангелом перемены так, как в стихотворении Пушкина «Пророк» измученный человек встретился с «шестикрылым серафимом». Превращение человека в пророка у Пушкина дано как краткая, но многоступенчатая трагедия: изменяются слух, зрение и сердце.

Превращение крестьянина, имевшего свою выделенную полосу, свою корову, лошадь, в колхозника — это был по необходимости длинный процесс.

В сценарии «Генеральная линия» он был показан в досъемках; картина была обогащена прозрением будущего, но сопротивление было уменьшено и картина стала менее эмоциональной.

Власть земли, про которую писал Глеб Успенский, и власть тьмы, о которой так гениально писал Толстой, и гибель старой совести под влиянием денег, и новые преступления, и невнятность совести Акима, который может произнести только «тая... тая...» и не может выразить точно, внятно требований старой человеческой совести. Все это реально существовало.

Намечались два пути коллективизации. Коллективизация через развитие кооперативного хозяйства, через создание обычных товариществ, путем объединения людей вокруг сепаратора. И другая генеральная линия — со сплошной коллективизацией.

Второй путь тоже реален, но и ему надо, как и в трагедии, время. Иначе наступает головокружение от успехов.

Шла первая волна коллективизации.

Сценарий «Генеральная линия» был начат в мае 1926 года. Договор на сценарий заключен в сентябре. В ноябре Эйзенштейн производил в Ростове-на-Дону съемки картины и продолжил их в декабре на Северном Кавказе.

Был начат сценарий. Это был сценарий медленной сравнительно коллективизации, путь от той бедности, когда люди пахали на коровах (а такие случаи были).

В основе картины Эйзенштейна рассматривалась история женщины Марфы Лапкиной, женщины некрасивой, дошедшей почти до гибели в прежней жизни и медленно выбирающейся со дна отчаяния.

Надо улучшить скот. Это можно сделать при помощи обобществленного хозяйства, покупая породистых быков для случных пунктов.

О многом было рассказано в сценарии Эйзенштейна и Александрова, рассказано, как в поэме.

Эти встречи быка с коровой были даны как свадьба, которая обыкновенно сопровождалась в народе шутками очень нескромными.

Умер первый бык — умерла первая надежда. Но живы телята.

Одновременно пришел сепаратор.

Сценарий, так задуманный, выражал определенную реальность и мог бы превратиться в картину.

Он был построен как фиксация пробуждения отдельных людей, как закрепление ступеней их самосознания. Может быть, поэтому он снят обостренным методом «беспереходной игры».

О ТОМ, КАК СОЗДАВАЛАСЬ «ГЕНЕРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ»

Изменение решений о ходе коллективизации пришло не сразу.

Убыстрение этого хода создавало великие надежды. Вокруг Тулы, где существовали паточные заводы, процесс коллективизации так убыстрился, что несколько районов оказались охваченными сплошной коллективизацией.

Искусство торопливо, оно жаждет золотого века, оно тоскует о золотом веке, как Дон-Кихот, как Раскольников. Оно видит этот золотой век, работает на него так, как это делают революционеры. Реальность мечты отразилась в съемке «Генеральной линии».

«Генеральная линия» пережила много стадий в своем сотворении. Она не могла следовать как тень за тем процессом, который совершался в стране. Это не прямое отражение того, что происходило в стране.

В работу над «Генеральной линией» вошел архитектор Андрей Буров. Мне хочется здесь напомнить о тебе, старый друг Эйзенштейна и мой. Андрей Буров, ныне покойный, доктор технических наук, изобретатель, автор книг по архитектуре и прекрасный строитель. Он был одним из создателей сборного бетона, формовал крупные бетонные блоки, хотел получить их сразу с определенной структурой и как будто случайно по этой причине ввел в бетон стеклянное волокно, стеклянную вату — это давало особую мраморность деталям; потом он исследовал их на разрыв и на давление, исследовал этот декоративный материал как новый материал для структуры здания. Оказалось, что материал обладает повышенной прочностью. Тогда он по-

пробовал связывать стеклянное волокно со смолами и получил материалы, которые годились даже для построения самолетов.

Осознание материалов, переосмысление материалов — это часть поступательного движения человеческой жизни. Надо оторваться от мысли об обычных свойствах камня, обычных свойствах дерева. Человечество пересоздает материалы, из которых строит свою жизнь. Вероятно, оно может создать и гибкий бетон и бетон, недоступный для блуждающих токов.

Интеллектуальный монтаж существовал не только в понимании Эйзенштейна. Он существовал в нашей жизни, очень трудной, многократно нами переосмысляемой. Андрей Буров увлекся физикой, создал свой институт в старой церкви, просушив ее инфракрасными лучами; он вымостил двор плитами камня, соединил камень решеткой зеленой поросли.

Для Эйзенштейна он создал декорации будущих колхозов.

Я помню большое здание, которое было проткнуто деревом, дерево не срубили, оно охватывалось полукруглым легким балконом. «Для чего так?» — спросил руководитель съемки. «Мы все шутники»,— ответил Андрей Буров. Так когда-то ответил церковному цензору Веронезе, оправдываясь в композиции картины «Брак в Кане Галилейской». Он говорил, что художники, как и сумасшедшие, должны обладать некоторой свободой и что он поэтому имеет право на первом плане дать римского воина, у которого пошла носом кровь, потому что ему нужно красное пятно в этом месте. То, что говорил художник, было шуткой.

Искусство граничит не с безумием, но граничит через шутку с изобретением, его шутки иногда пророческие.

Но какая веселая картина была лента «Генеральная линия» в новых кусках! Стада свиней переправлялись через реки, текло молоко, подымались хлеба, шел пир на весь мир. Масленица — это не только сезонный праздник, это не только карнавал, как об этом говорится в хороших книгах Бахтина. Праздники уборки винограда в Греции, осенние праздники уборки урожая в Европе, забой скота, потому что не было холодильников и не было способа кормить весь скот зимой, изобилие колбас, окороков, вина, как бы истребление этих запасов создавали шутку. Изобилие кормило искусство, создавало дерзость, насмешку. Для нового материала пригодилась бы новая форма, которая уже намечалась в монтаже.

Я расскажу историю, которую кроме меня может помнить только Григорий Александров.

В те далекие времена кинофабрики снабжались деньгами через банки и должны были отчитываться непосредственно перед банками в продукции и получать новые деньги по мере выполнения плана. Однажды работа над «Генеральной линией» задержалась. Я говорю

«однажды» потому, что Сергей Михайлович работал стремительно и экономно, он ставил рекорды скорости съемки, умел поспевать к сроку так, как великие писатели умели сдавать рукописи к сроку, к выходу журнала. «Броненосец «Потемкин» вместе с монтажом сделан в три месяца. Это сроки небывалые. Восторг перед работой, опьянение работой, изобилие ее рождают изобилие в телесном смысле этого слова.

Надо было оправдать картину перед банком. Мы знали, что приедут люди из банка, экономисты, бухгалтеры, будут все учитывать. Покажут им документы — это сделают директора картины.

Художник должен показать самую картину. Картина была не готова. Тогда Эйзенштейн из множества кусков составил, я бы сказал, карнавальную картину об изобилии. Бык покрывал корову, рождались телята; молоко лилось реками, превращалось в масло; плыли, покрывая воду треугольными головами, стада свиней, шли овцы; и все это перебивалось статуэтками свиньи с чернильного прибора Сергея Михайловича, и эта свинья посылала всем фарфоровые поцелуи. Это было очень красиво, очень убедительно, потому что труд — это не только страда, но и страсть.

Деньги из банка тогда на съемку получили.

Через несколько дней Сергей Михайлович сказал мне, пришедшему на студию: «Давайте посмотрим еще раз картину». Нам ответили: «Куски уже размонтированы».

Мы не всегда знаем, где побеждаем. Иногда переходный момент, задержка в процессе создают новый материал. Так был найден чугун при изготовлении железа. До этого железо получалось прямым путем из руды; получение чугуна было браком, случайностью — чушкой.

Но чугун, литье — это было новое качество материала, которое прежде считалось браком. И сейчас иногда говорят «чушка чугуна».

Мы создаем и будем создавать киноленты о судьбах людей. Но судьбы людей зависят от судеб стран. Они имеют, как говорил Толстой, роевое значение. Пчелиный рой имеет свою общую судьбу, ему нужны даже трутни, он весь живет единой жизнью, хотя каждая пчела отдельно и по-своему танцует — мы знаем теперь о танцах пчел,— показывая направление полета к цветам для своих товарищей. Не просто стадом, а новым образованием, новым строем, со своеобразным звуком, своеобразным скрежетом, электрическим зарядом идет стадо рыб.

Лента, показанная для отчета бухгалтерии, была прекрасной лентой будущего. В ней взаимоотношения были основаны на законах интеллектуального монтажа, смысловых узлов, единой темы изобилия. Она была прекрасна, как хорошая газета, в которой в разных сообщениях с мест, и в происшествиях, и в фельетонах, и в юбилеях, и в сообщениях о смертях зафиксирован день человечества, широкий

день, широкие взаимоотношения как будто не знающих друг друга людей. Газета, если она вдохновенно составлена,— художественное произведение, оно преодолевает отчуждение людей друг от друга, помогает нам знать друг о друге, идти вместе.

Мы будем много раз в истории человечества возвращаться к первым кинолентам советского искусства. Мы вернемся и заново переживем удачи Эйзенштейна, Вертова, Пудовкина и многих товарищей, которых мы сейчас не помним, но которых мы видели, они вошли в наше сознание, в многоголосый хор разнонациональных кинолент.

О «БЕСПЕРЕХОДНОЙ ИГРЕ»

Сергей Михайлович многократно осматривал то, что им было сделано, осознавая, в какие теоретические построения укладывается его практическая работа.

При последующем анализе моей книги мне придется иногда повторяться, как бы делая дубли. В творчестве Сергея Михайловича были самовозвращения, которые показывают органичность хода развития режиссера.

В 1929 году в виде послесловия к книге Н. Кауфмана «Японское кино» («Теакинопечать», Москва) Сергей Михайлович, опираясь на анализ восточного искусства, говорит о «беспереходной игре». В 1940 году Сергей Михайлович опять сделал пересмотр логики своего развития, написав статью «Монтаж 1938».

В этой статье обострено представление о монтажных стыках.

Сергей Михайлович говорит об уплотнении процесса восприятия; он приводит пример из творчества Толстого: «Когда Вронский смотрел на часы на балконе Карениных, он был так встревожен и занят своими мыслями, что видел стрелки на циферблате, но не мог понять, который час».

Пример взят из XXIV главы второй части «Анны Карениной».

Знак времени и время разъединились, но сохранилось ощущение непонятности этого явления. Мне кажется, что здесь возник процесс, который я анализировал в 1919 году или раньше, дав ему термин «остранение».

Иногда непонимание старого становится смертью старого.

Сам Толстой это пережил.

Свое ощущение он частично передал Анне Карениной.

Анна Каренина, взволнованная изменой Вронского, едет туда, куда ей не надо ехать, на станцию Обираловка, куда поехал в гости Вронский, и не может по дороге связать то, что она видит, и то, что значит ею увиденное. Ей все кажется странным, противоречивым, отвратительным, бессмысленным. Она присутствует при похоронах старого мира, чувствует запах трупа.

Сепаратор — это как бы часы, но часы не только вновь увиденные, но и вновь созданные.

Деревня видит новое, деревня ему не доверяет.

Марфа Лапкина присутствует при рождении нового мира.

Сцена у сепаратора — сцена анализа, снятая методом «беспереходной игры».

То новое, что видят крестьяне,— это созданное новое.

Функция «беспереходной игры» не та, которая применяется в традиционном японском и китайском театре.

Я сделаю еще одну оговорку: «Генеральная линия» выпущена под заголовком «Старое и новое». Это правильно, потому что то, что называлось генеральной линией, было изменено. Но путь Марфы Лапкиной остался. Он не опровергнут и не обесценен. Может быть, не надо было переделывать картину и судьбу Марфы Лапкиной дать как ее судьбу.

Искусство умеет дать частный случай так, что он ведет к общему. Общее немедленно снять, немедленно дать может научная лента; зафиксировать — документальная лента; но само искусство фиксирует определенное положение, давая его как переходное. Оно не может постоянно оставаться в сфере разрешенных вопросов, тем более что картины-романы переживают моменты своего создания и потом обогащаются восприятием самого зрителя.

Анализ сцены Эйзенштейна дан по «Потемкину», создана она по «Октябрю».

«Если само монтажное разрешение «пафоса» сцены у сепаратора в основном определялось за монтажным столом и в порядке возникших отсюда необходимых досъемок (фонтаны, титры возрастающих по размеру цифр и т. д.), то связь внутренней динамики самого построения этой сцены с соответствующими построениями в «Потемкине» видна хотя бы из того, что в самом сценарии «Старого и нового» именно в этом месте имеется прямая ссылка на... «Потемкина»!

В этой сцене ожидания капли сгустевшего молока из сепаратора так дословно и вписано: «Так ждал при встрече с адмиральской эскадрой броненосец «Потемкин»...

Больше того! В одном из первоначальных монтажных вариантов уже готового фильма в эту сцену в порядке пластической ассоциации даже был *вклеен* (!) соответствующий контратип фрагмента сцены «Потемкина», ожидающего встречи с эскадрой.

Этот фрагмент почти тут же поспешно был вырезан самой режиссурой ввиду крайней нелепости и неорганичности результата.

Такова обычно неизбежная судьба всех слишком подчеркнутых *внешними* средствами *внутренних* образных ассоциаций!» (т. 3, стр. 78).

Дальше Сергей Михайлович хочет дать сепарированию слишком точный смысл, как бы отрицая предыдущее свое высказывание о вреде подчеркивания внешними средствами внутренних образных ассоциаций:

«Больше того, я думаю, что выбор в качестве центрального эпизода именно этой сцены претворения судеб капли молока — вероятно, тоже чем-то не совсем случаен. Ведь как-никак, в этой капле молока, перескакивающей в новое качество капли сливок, как в капле... воды, как бы предметно отражалась судьба кучки разрозненно и разобщенно бытующих и хозяйствующих собственников-крестьян, как раз под впечатлением от сепаратора (этого представителя возможностей машинизированного сельского хозяйства) так же внезапно совершающих гигантский качественный скачок по линии форм общественного развития от единоличного хозяйствования к хозяйствованию коллективному, из «мужиков» становясь колхозниками» (т. 3, стр. 80).

Как же сделана эта сцена?

В ней участвует недоверчивый хор — в очень коротком куске внимательные лица людей и сама машина, причем сопло генераторов показывается четыре раза: первый раз с лицом Марфы Лапкиной, ждущей неудачи, и три раза самостоятельно. Недоверчивые лица крестьян, настороженно торжественная Марфа Лапкина, наливающая молоко в сепаратор, скептически смотрящая женщина надменна, углы ее рта разошлись. Несколько человек смотрят на сепаратор. Они ждут чуда или провала. Дальше идут два хода сепаратора: червячная передача — как бы раскрытие сущности быстроты сепаратора и блеск поверхности сепаратора во время быстрого вращения. Затем идут кадры сопла сепаратора, женщин, смотрящих с улыбкой, сверкание сепаратора, молочные фонтаны, кричащий старик, Марфа Лапкина в состоянии пафоса, и опять фонтаны молока, и отдельными кадрами «4», «38», «50», и, наконец, надпись: «членов артели».

Смена строев — это не только смена тяговых усилий, приложенных к плугу. XV съезд партии, состоявшийся в декабре 1927 года, принял решение о развертывании коллективизации сельского хозяйства вместо устаревших форм «товарищества». Теперь пришли новые, высшие формы коллективного хозяйства. Ноябрьский Пленум ЦК ВКП(б) 1929 года отметил массовое колхозное движение и оценил его как решающий этап в деле строительства социализма.

Работа над сценарием должна была быть перестроена. Робкое начало, нерешительность Марфы Лапкиной и ее друзей — соседей по деревне, которые не знали, загустеет или не загустеет молоко в сепараторе, заменилось новым решением. Надо было срочно переделывать картину. Между тем Сергей Михайлович был одновременно занят лентой «Октябрь». В июне 1928 года были возобновлены съемки фильма «Генеральная линия». В ноябре лента закончена.

За это время в деревне происходили коренные перемены. По решению партии в деревню были направлены десятки тысяч новых людей, которые осуществляли новые установки.

Генеральная линия изменилась, но она еще не осуществилась, то, что было намечено, еще не было досоздано.

Лента не поспевала за жизнью. Она фиксировала изменения психики людей крупным планом.

Лента под названием «Старое и новое» должна была бы появиться на экране такой, какой она была задумана и принята. А лента «Генеральная линия» должна была быть построена заново. Трагичность перехода, изменение жизни и способов труда для большинства населения страны не разрешается как появление новой тягловой силы.

Фильмы и книги о новой жизни заняли десятилетия, но лента Сергея Михайловича передавала гордую уверенность нового строя, передавала и мечту, показывала ее осуществимость.

Трудно искусству всегда: и тогда, когда оно идет под гору, а еще труднее, когда оно идет в гору, осуществляя мечту, реализуя ее, показывая будущее человечества. Если показать человека без будущего, то человеческое общество распадается и на каждое свое действие человек скажет: зачем? почему? и поток человечества обратится в груду капель, столь отделенных друг от друга, что их можно считать сухими.

Человечество и сейчас, как мы это видим, в некоторых странах и на целых материках страдает от «жажды над ручьем», о которой когда-то писал Франсуа Вийон.

О «СВЕРЧКЕ НА ПЕЧИ» И О ТОМ, ЧТО ЭТА ПЕЧЬ ВСЕ ВРЕМЯ ДВИГАЛАСЬ

Сергей Михайлович на обеде, данном в его честь Академией кино и искусства в Голливуде, очень точно сказал о монтаже. Начал он так:

«Теперь это уже академический термин. Прежде всего, мы должны подходить к этому понятию исторически» (т. 1, стр. 563).

Он различает технические причины появления монтажа, напоминает, что максимальная длина ленты была 120 метров, а картина была длиннее.

Первая стадия монтажа была определена величиной коробки. Следующая стадия монтажа была информационная: «...отрицательный герой убегал с девушкой, а положительный герой его преследовал» (т. 1, стр. 563).

Этот прием кажется мне не только кинематографическим и связан не только с викторианской эпохой романа. Им постоянно пользо-

вались в народной сказке всех времен: герой, попав в засаду, должен погибнуть, но к нему спешит помощь — «помощные звери, или друзья, или родственники», как спешат к жене Синей бороды братья во французской сказке. Нарастает степень опасности для героя, мы узнаем, где находится помощь. Такой монтаж создавал напряженность времени.

Здесь Сергей Михайлович кинематографический монтаж ведет только от «американских картин».

Дальше говорится об актере: его надо показывать, для этого показ надо разбить, анализировать его положение.

«Вам придется разбить сцену на детали, каждая из которых сама по себе незначительна: рука с ножом, полный ужаса глаз, рука, простертая куда-то. Конечно, каждая деталь в отдельности ничего не значит, но она вызывает у зрителя серии ассоциаций — серии образов, приходящих вам в голову в то время, как вы смотрите» (т. 1, стр. 564).

Сергей Эйзенштейн начал издалека. За обедом говорить трудно, особенно с незнакомыми людьми, когда степени их развития не знаешь.

Конечно, техническая необходимость монтажа первоначально была связана и с длиной куска, потом она вызывалась сменой объективов — со способом показа определенного материала.

Кроме того, она связана с тем, что иногда приходится показывать одновременные действия.

Но художественно осознавался и использовался монтаж иначе.

В 1944 году Сергей Михайлович снова возвращается к вопросу о монтаже и об отношении кино к литературе. Зрелый Эйзенштейн дал статье название «Диккенс, Гриффит и мы».

Начинается статья с середины, внезапно, заинтересовывая читателя. Эйзенштейн открывает анализ так:

«Начал чайник...»

Казалось бы, что может быть дальше от кинематографа! Поезда, ковбои, погони... И вдруг «Сверчок на печи»!

«Начал чайник...» (т. 5, стр. 129).

Но как пи странно — отсюда начался кинематограф.

Отсюда, от Диккенса, от викторианского романа ведет свое начало самая первая линия расцвета эстетики американского кино, связанная с именем Дэвида Уорка Гриффита.

Что такое чайник для Англии?

Одной нашей прославленной женщине-снайперу во время войны английские женщины прислали чайник и винтовку. Винтовка — это понятно, это оружие войны. А чайник — знак семьи.

Со словом «чайник» связан длинный семантический ряд. У рассказа есть подзаголовок: «Сказка о семейном счастье».

Рождественский праздник — праздник семейный. Семья старого извозчика показана в тот момент, когда счастье может рухнуть.

Чайник у Диккенса — английский чайник.

Он кипит на огне камина. Смонтирован он с английским сверчком. Посыл монтажа — предметы семейного уюта. Еще вводятся голландские часы, на которых изображен косарь, косящий косой.

Косарь заменяет маятник, но в то же время он — угроза.

По тогдашним барочным аллегориям косарь мог быть и смертью с ее косой.

Семейный очаг находится под угрозой; угроза приближается. Чайник и сверчок действительно распелись, и через несколько страниц они монтируются уже совершенно кинематографическим способом. Даже Эйзенштейн не смог бы лучше смонтировать.

Чайник и сверчок состязаются в скорости: «Наконец они совсем запутались в суматохе и суете состязания, и понадобилась бы голова более ясная, чем моя или ваша, чтобы разобрать, чайник ли это стрекотал, а сверчок гудел, или стрекотал сверчок, а гудел чайник, или они оба вместе стрекотали и гудели».

В языке чайник — это вообще чайник, сверчок — вообще сверчок. Для того чтобы выделить «слово» из общего, надо пересечь один семантический ряд другим. В кино при монтаже мы имеем фотографии предметов: вот *этот* чайник, вот *этот* сверчок, вот *этот* стол. Именно *этот* чайник и *этот* стол.

В литературе мы пользуемся широтой ореола вещей, а потом уточняем значение. В кино мы имеем определенные вещи, а потом расширяем значение. Поэтому Диккенс и Гриффит работают различными материалами — они разноматериальны. Поэтому так трудны инсценировки.

Люди схватывают событийную связь, некоторые художественные сопоставления, но как травили зайца в «Войне и мире» Ростовы с богатыми и бедными соседями и почему важно, что именно собака Ругай поймала зайца,— не видно.

Когда мы говорим «стол», то возникает представление о столе вообще, о всех столах, потому что в языке есть только общее. Когда мы показываем на стол и говорим только «этот стол», то мы показываем единичное.

Когда Диккенс пишет «чайник», он говорит вообще о чайниках. Когда мы в кино снимаем чайник, то мы снимаем «этот» чайник.

Литература идет от общего к частному, кино идет от частного к общему. Это совершенно другой ход мыслей, другой монтаж.

Вот на чем я заканчиваю разговор о монтаже в кино, вернее, прерываю его.

Андрей Белый, он же Борис Бугаев, в конце книги «Ветер с Кавказа» рассказывает о том, как он все не может договориться со мной.

Но мы все время продолжаем один и тот же разговор. И он надеялся, что когда он будет подниматься на гору Эверест, то увидит меня спускающимся с горы легким шагом. И там мы остановимся на склоне и договорим.

Бугаева уже нет, давно нет... А моя походка уже нелегкая. И ничего не договорено.

ПАРИЖ И СОРБОННА

Сергей Михайлович часто вспоминал фразу, встречающуюся в биографиях,— «и утром он проснулся знаменитым».

Проснулся он знаменитым после «Броненосца «Потемкин». Знаменитость — трудное искусство. Это только «начало карьеры», если можно говорить о карьере как о закреплении нового в искусстве.

Человек приходит к знаменитости; он продолжает идти дальше ее. Редко люди идут вместе с ней.

Человек может уйти от своей знаменитости вперед, и за это его будут упрекать.

Слава к Сергею Михайловичу пришла рано. Напоминаю себе об этом для того, чтобы удивиться еще раз. Ему было 28 лет, выглядел он еще моложе: легкие, золотистые и густые волосы, тонкие брови, нежное лицо. Он сразу стал знаменитым и изумительно рано повел за собой других.

Слава росла и очень быстро привела его к противоречию.

Кино, особенно черно-белое (без звука), интернационально. Киноленты появлялись и распространялись по миру без перевода. Слава бежала, как круги по воде. Чем дальше уходили круги, тем больше они становились изумительными: те круги пришли в Европу и в Америку из страны, которая всех поразила революцией. От нее со страхом ждали чего угодно; меньше всего — нового поразительного искусства.

Сергей Михайлович в 1928 году приехал в Берлин. Была ранняя осень. Липы на Унтер-ден-Линден, еще не срубленные, золотели. Первая война прошла настолько давно, что Германия уже почти пережила свое первое разочарование в возможности завоевания мира. Границы были сравнительно доступны.

Эйзенштейн читал лекции в Гамбурге, Бельгии, побывал в Лондоне, Амстердаме, Антверпене; мир открылся ему, известный по книгам, он как бы перечитывался. Эйзенштейн знал, что́ он сможет там увидеть, и все же удивлялся увиденному.

Пресса Голландии была удивлена тем, что одним из вопросов Эйзенштейна был: «Где же сабо?» Деревянной обуви в Голландии уже не носили, а Сергей Михайлович в Риге по детской книге «Серебряные коньки» вспоминал Голландию как страну коньков и де-

ревянных башмаков. Он удивился страной, которая была как будто вся отражена в воде, страной, которая была переполнена кораблями, пришедшими со всего мира, и картинами, которым снова удивлялся весь мир.

В одной из поездок па такси Сергей Михайлович имел необыкновенное и несколько инсценировочное приключение: такси с ним чуть не наехало на престарелую королеву Голландии Вильгельмину, которая, не причиняя никому явного вреда, ходила по улицам Гааги.

Оказалось потом, что Голландия и Германия совсем не идиллические страны, или, вернее, идиллии хватает только для отдельных фотографий в иллюстрированных журналах.

Пресса Нидерландов удивлялась гуманизму советских картин — потом перестала удивляться.

Через некоторое время в Голландии восстал военный корабль — матросы увидели «Броненосец «Потемкин».

Без дрожжей человечество до сих пор ело бы пресные лепешки.

Революция — высокое бродильное начало для всего мира. Она превращает обычное в новое. Сперва к революции в искусстве относятся как к любопытной новости, как к курьезу, думают, что революция произошла где-то далеко, а здесь все благополучно, здесь проживут и так. Но потом оказывается, и чем дальше — тем явственней, что над всем миром одно небо и климаты мира связаны. Поговорим о климатах.

Слово «климат» по-гречески обозначает склонение, и первое значение этого слова — угол, под которым обычно падают на землю солнечные лучи. Поэтому слово «климат» склоняется к слову «климакс», то есть увядание, уход под гору.

Запад боялся климата революции, потому что гордился старостью.

Оставим каламбуры.

То, что увидал Эйзенштейн, уже предугадал Федор Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях». В «Заметках», написанных в 1862 году, Достоевский был грустно и разочарованно влюблен в Запад.

Сергей Михайлович поехал в Париж; увидел голубую, тогда еще не очень загрязненную Сену; над ней по-прежнему стояли с удочками спокойные рыболовы.

На набережной, за мостом, принадлежащим Латинскому кварталу, по-прежнему торговали букинисты.

В Латинском квартале по-прежнему шумела, восхищалась и по-новому негодовала молодежь.

По-прежнему при университетских беспорядках студенты снимали доски с трамваев — на досках было написано, куда и через какие улицы идет трамвай. Досками удобно драться во время студенческих волнений.

Это были еще старые времена, времена без слезоточивых газов, без прямой стрельбы на улицах.

Старый мир еще не ожесточился от страха.

Сергей Михайлович выступил в Сорбонне. Это старый университет, столь знаменитый, столько знающий; столько раз старевший и вновь молодевший.

Париж преодолевает возраст.

В нем здания XVII века стоят рядом с домами XVIII века и нашего века.

Париж умеет не уничтожать дома и нравы, он включает и монтирует в себя новое в истории. Он уже вкомпоновывал в себя автомобили, они тогда шли еще не стадами, но уже вереницами, поднимаясь к Триумфальной арке.

Под Триумфальной аркой трепетал уже жгучий — Вечный огонь над могилой Неизвестного солдата. Чернели от парижской копоти барельефы, изображавшие великую революцию. По-прежнему играли дети в Люксембургском саду, по-прежнему торговали мясом и рыбой ночью в Центральном рынке и ели там утром очень вкусный, но дорогой луковый суп. Сохранилась вывеска трактира под запоминающимся названием «Курящая собака».

Сорбонна шумела. Она считала себя свободной. Еще молодежь не отреклась от промотавших старую демократию отцов; горел первый огонь над могилой Неизвестного солдата. Не знали, что на полях войны легли только еще первые миллионы погибших в бессмысленных, непонятных сражениях.

Сергей Михайлович описал Париж, съездил под Верден, посмотрел Лувр и Музей Клюни.

Сорбонна устроила просмотр фильмов. Сорбонна имеет право на закрытые просмотры. По чьей-то воле, а не нечаянно, небрежно были разосланы приглашения. Один синий билет попал к префекту полиции.

Когда Сергей Михайлович пришел в зал Сорбонны на просмотр «Броненосца «Потемкин» и «Старого и нового», зал увидал зрелище неожиданное.

Сорбонна именно потому имела право на показ нецензурных лент, что у нее не было кинозала и просмотры были закрытыми.

Стоял временный, как будто с улицы случайно вошедший на длинных ногах проекционный аппарат, но у аппарата сидел полицейский, крепко держа аппарат за ногу.

Сеанс с «Боненосцем «Потемкин» был запрещен. Полиции уже столетие не было в Сорбонне; теперь она пришла, и в форме.

Это был скандал невероятной силы.

Билет на просмотр был прислан самому мсье Кьяппу — главе парижской полиции. Господин префект четко и радостно принял это

приглашение как знак того, что картины просматриваются с публикой без разрешения.

Это было коварство и даже не французское — случайная любезность была обращена в повод для запрещения!

Вокруг Сорбонны отряды полиции.

В зал прорываются толпы студентов и просто молодежь.

Зал рассчитан на тысячу человек, а в зале уже три тысячи. Люди сидят на полу в проходах.

Подымается полицейский в черной широкой накидке, в белых перчатках; он бледнеет, краснеет, но четко сообщает о запрете. Скандал преждевременен и не нужен: в этом случае не надо было идти на обострение.

Тогда Сергей Михайлович объявил, что просмотра не будет, но он прочтет доклад. Доклад, однако, не был приготовлен, поэтому советский режиссер решил давать ответы на любые вопросы.

Сергей Михайлович, насколько я его знаю, хорошо выступал в любой аудитории и прекрасно репликовал. Французский язык он знал не только литературный, но и уличный, и при своей талантливости и озорстве он быстро овладел парижским говором. Он не столько отвечал, сколько рассказывал о новом, революционном искусстве и показывал, что вот здесь, в вольном Париже, вместившем в себя все эпохи, не отрицающем достижения мира, в Париже, который считает себя центром мира, обижают художника, затыкают ему рот.

Он говорил, что кино — это не средство убаюкивать и усыплять, что фильм не должен иметь обязательно счастливого конца. Он рассказывал, что картина «Броненосец «Потемкин» создавалась всего только три месяца. Он говорил о картине «Генеральная линия», той самой, которую он не имел возможности показать. Он рассказывал о ленте «Октябрь» и о том, что лента построена на треугольнике: «он, она и соперник». Эта лента — кончена. О ней мы будем еще спорить.

Сергей Михайлович умел очень хорошо отвечать. Когда его спросили: «Вы считаете, что «Генеральная линия» может быть запрещена цензурой?», он ответил: «Пока что она запрещена полицией» — и дальше продолжал: «В «Генеральной линии» показан крестьянский труд, и цензура может вырезать только несколько метров».

Его спросили: «Каково ваше мнение о картине «Трое в подвале»?»

Всего в уклончивом ответе об этой картине 13 строк.

Разрешите мне с некоторым опозданием прибавить несколько слов к словам Эйзенштейна.

Это слова личного спора.

Спор идет о множественности путей.

Буду рассказывать о том, как сам работал с режиссерами Львом Кулешовым и Абрамом Роомом.

Буду говорить довольно длинно; начну с истории названия, потому что сам написал сценарий картины. Ее первое название — «Любовь втроем»; потом ее назвали «Третья Мещанская», на Западе ее прокатывали, называя «Трое в подвале».

Этой картине предшествовала картина Льва Кулешова «По закону». Главных героев в ней было тоже трое. Сценарий был написан мною совместно с Кулешовым.

Эйзенштейна спросили:

«Существуют ли в России индивидуалистические школы в кино?

Нет.

Каково ваше мнение о картине «Трое в подвале»?

Она интересна по своему сюжету. У нас много картин в этом роде, и они нам очень нужны, потому что в них затрагиваются вопросы семейной этики и другие вопросы, волнующие всех. Это нечто вроде дидактической пьесы, в которой обсуждаются самые различные моральные вопросы. Я не хочу сказать, что все, что я вам говорю о массовом фильме, обязательно и что это единственный жанр, который должен и может существовать у нас» (т. 1, стр. 556).

Разговор пошел дальше — о «Киноглазе», Чаплине и о сюрреализме.

«Дидактика» и вопросы монтажа перекрещиваются... Фильм «Трое в подвале» снят режиссером Абрамом Роомом по моему сценарию. Я нашел одну комсомольскую историю: двое товарищей оказались оба мужьями одной женщины. Ничего, конечно, из этого хорошего не получилось. Картина сохранилась и не выглядит совсем старой, скорее, похожа на будущие итальянские картины неореализма. В ней играли Фогель, молодой Баталов и Семенова.

Можно остановить действие, можно заинтересовать зрителя героем так, чтобы начать рассматривать то, что называется психологией, отождествляя себя с героем.

Действие в картине заторможено. В картине одна декорация — очень тесная комната. Выход на натуру один — Москва, снятая с фронтона Большого театра. На первом плане квадрига бронзовых коней, украшающих фронтон.

На эту картину Рене Клер ответил картиной «Под крышами Парижа».

Крыши были противопоставлены подвалу.

В превосходной французской картине сюжет развертывался на несколько экзотическом материале. Был взят мир апашей, жигало, бродячих певцов и воров.

В московской картине моральный вопрос решался между самыми обыкновенными людьми. Никакой экзотики не было.

В Германии картина пошла под подчеркнутым эротическим названием «Кровать и софа».

Прокатчик хотел быть ближе к делу. Но дело в картине шло не только о кровати. Могу сказать одно: переводы названий немых лент редко бывают точны.

Вопросы об актере, о действии, о монтаже, о ножницах, которыми разрезают снятую сцену, не решают вопроса кинематографии целиком. Сейчас я могу сказать, что эйзенштейновское понимание кино, великое понимание, не охватывало всю кинематографию.

Сюжетная картина, картина с актером и показывающая переход из одного состояния в другое, осталась. И сам Сергей Михайлович очень ценил великого актера Чаплина.

Сделал это отступление не из самолюбия, не для того, чтобы напомнить о своей удаче, а для того, чтобы показать трудность всякого пути.

Ни один из путей искусства не единствен.

Будущее трудно разгадывается.

Только в сатире, осмеивая утопию, мы иногда предвидим будущее. Будущее благодаря своей невероятности предсказывается, появляется как бы пародийно. В «Путешествиях Гулливера», написанных Джонатаном Свифтом, рассказывается о летучем острове Лапуте. Лапута — остров с бриллиантовым основанием — носится вокруг Земли. Это первое описание спутника; правда, этот спутник не имеет двигателя, он двигается благодаря какому-то магниту, поворачивающемуся в земле, но он летит. На этом острове и на местности, ему подчиненной, благоденствуют чудаки. Чудаки пародируют мысли тогдашнего английского королевского общества, то есть академии. Они показываются только как чудаки. Они связывают энергию солнца с растениями, что не безумно. Когда мы жжем уголь в печи в доме, то уголь отдает нам ту энергию, которую собрали растения, превратившиеся в уголь, от солнца. Это не смешная мысль, а несколько преждевременная.

В одной из глав рассказывается о людях, которые основали новую школу языкознания. Они решили, что «все мыслимые вещи суть только имена». Поэтому они предложили заменять слова показом вещей, что выглядело довольно интересно. Человек нес на себе вещи и рассказывал показывая. По Свифту, изобретение это не имело успеха потому, что женщины все-таки пожелали разговаривать. Между тем в самой иероглифической системе китайской письменности есть отзвук показывания. Эту систему Сергей Михайлович хорошо знал.

Кино не обязано носить вещи, оно показывает вещи. Кино не должно создавать иероглифы, но оно не обязано всегда опираться на слова. Еще Аристотель говорил в «Поэтике», что обстоятельства

должны быть ясны из действия героев, а слова служат для выражения мыслей.

Звуковое кино превратилось в словесное кино, в кино беспрерывного разговаривания. Все обстоятельства рассказываются и, к сожалению, часто впрямую. Вот почему Сергей Михайлович так неожиданно иронически оценивал звуковое кино. Он отвечал на вопрос «Как следует относиться к говорящему кино?» так: «Я считаю, что стопроцентно говорящая картина — чепуха, и думаю, что все со мной согласны. А вот звуковое кино очень интересно, и у него большое будущее» (т. 1, стр. 553). В качестве удачного использования звука в кино он называл «Микки Мауса», картину Диснея.

Но Микки Маус, как все мыши, не был разговорчив.

Картина «Октябрь» — начало возможности мышления предметами, которые показывают отношения между людьми. Предметы эти имеют определенный аспект, они понятны потому, что они изображают отношения между людьми, но они не должны быть непременно переводимы при восприятии па язык слов. Их метаязык иной. Тут я забегаю вперед, к своим работам, которые, вероятно, не напишу, потому что время посещения земли у всех ограничено; скажу, что уже сейчас знаки математики, их система символического изображения при восприятии не переводятся на словесный язык и, возможно, не могут быть переведены. Словесная система мышления не единственная система. Эскизы Хогарта на полях гравюр — это графический метаязык. Сергей Михайлович подошел к этому позднее, прикоснулся к узлу и не развязал его.

ПЕРА АТАШЕВА

Имя этого человека живет в собрании сочинений Эйзенштейна. Она была журналисткой, в прошлом актрисой; была человеком мужского ума, твердого слова, человеком бескомпромиссным. Она много работала, умела спорить и, конечно, не была счастливой. Ей приходилось иметь дело с набросками сценариев, с набросками статей, переводить, проверять цитаты, указывать на повторения.

Сергей и Пера спорили на Чистых прудах и в тесной квартире у Кропоткинских ворот. Стены квартиры были оклеены старинными, потемневшими от времени обоями.

Жилье Перы Аташевой находилось на первом этаже, пол был, насколько я помню, немножко ниже мостовой двора. К старому дому много раз подсыпали землю.

Дом врос в Москву.

Квартира старая и не обновленная. На обновление жизни не хватало времени.

Отсюда Пера ездила на трамвае «А» на Чистые пруды.

Близко.

Сюда же постоянно приезжал Сергей Михайлович. Здесь спорили, не соглашались, думали вместе, ссорились, потому что для ссоры достаточно двух человек. А необходима она в искусстве для множества.

Здесь ссорились и любили. Любовь эта проверена временем, мыслями, работой.

Писем к Аташевой сохранилось очень много. Писал Сергей Михайлович ей из Москвы, из Питера, из Америки, из Мексики. Потом, когда они поссорились надолго, он делал в своем дневнике записи об Аташевой как письма к ней.

Во время съемок «Бежина луга» при разборе церковной утвари Сергей Михайлович заболел черной оспой. Вирус черной оспы в вещах сохраняется десятилетия, а может быть, столетия.

От старого ковра заболела и умерла Комиссаржевская.

Первые дни болезни Сергея Михайловича были чрезвычайно тяжелы. Пищу ему передавали через окошко двери.

К нему в больницу пришла ухаживать Пера Аташева. Выходила его и не заболела.

На съемках Аташева спорила с Сергеем Михайловичем. Она не соглашалась со сценарием Ржешевского и предвидела, как он будет изменен и как эти изменения будут спорны.

Очень сердит в споре, когда человек тебя понимает, когда он говорит все то, что ты сам знаешь, но еще не дорешил.

Аташева спорила с Сергеем Михайловичем об Иване Грозном. Спорила как равный с равным. Сергей Михайлович говорил ей:

— Когда вы будете снимать, вот так и снимете, а я вижу совсем другое.

Сергей Михайлович бывал в бедной темной квартире Аташевой, все время к ней возвращаясь. Она была его оруженосцем, его Санчо Пансой, но только Санчо Пансой образованным, прочитавшим все рыцарские романы иначе, чем прочитал Доп-Кихот.

В квартире были трое: Сергей Михайлович, Пера Аташева и Вера Юльевна — ее мать, своеобразная теща, очень любившая молодого Сергея Михайловича. Она готовила ему пирожки, покрывала их бумагой и потом подушкой, чтобы они не простыли.

Она гуляла все время по Гоголевскому бульвару, мимо кафе, которое называли «деревяшкой», мимо маленьких бревенчатых домиков, мимо тюльпанов и роз, которые развелись в Москве, ходила мимо старых лип к памятнику Гоголю, старому памятнику Гоголю, окруженному своими героями, недовольному и зябнущему, закутанному в шинель, к Гоголю, который думал о чем-то своем.

Старуха садилась среди других старух на скамейку, смотрела на Гоголя. Думала об Эйзенштейне: тот и пишет иначе и думает иначе.

Он сидит далеко от стола, сильно нагнувшись вперед, так поставив согнутые ноги, как будто хочет прыгнуть.

Мать и дочь в старой темной квартире говорили о Сергее Михайловиче, которого ни они, ни мы не могли понять. Этот крепко смотанный клубок не размотается и тогда, когда мы соберем все письма, все документы.

Пропал напряженный, но веселый голос Сергея Михайловича. И в самых трудных спорах о судьбе искусств он улыбался почти радостно и не с чувством превосходства, а с чувством нового понимания, которое вот сейчас приходит к нему и должно дойти и до нас, как волны тогда еще молодого радио.



Рассказывал Эйзенштейн. Из вод океана показались столбы; они стояли в волнах негустым рядом и медленно вырастали все выше и выше — созданные для удивления.

Пароход шел на них. Зрение подтвердило: столбы стоят на гранитном фундаменте острова, как кони над овечьим стадом.

Рассказывал Андрей Буров — архитектор, создатель новых материалов,— что возвышающиеся над щелями улиц небоскребы американские строители называют «архитектурой для ангелов»: только ангелы могут их видеть.

Нет, их видят пассажиры пароходов, приближающихся к Новому Свету с грузом усталых надежд; водители самолетов видят их, качая крыльями, завершая широкий круг перед посадкой.

Буров удивился, почему всегда, увидав небоскребы, хочется сосчитать, сколько в них этажей.

Считал он их, все выше подымая голову. Шляпа падала на землю, земля оказывалась черной от дыхания автомобилей, а этажи еще не сосчитаны.

Сужу об Америке по рассказам: не видел Америку, но, как старый автомобилист, хорошо знаю запах автомобилей: они издышали воздух нашей земли.

В Риме пришлось видеть черную пыль автомобилей, летящую саранчой над асфальтом города.

Город с отвращением судорожно глотал потоки отравы.

Улицы сжимались; дома сторонились, подбирая тротуары; площади кашляли.

Человечеству нет времени подумать, как оно живет.

Автомобили идут с заводов, как рыбы во время нереста,— этот серебристый поток, пестрый поток идет, не зная ни зимы, ни весны, ни лета, ни осени.

В Италии автомобили бегут по дорогам, гладким как лед, обегая испуганные, взобравшиеся на горы старые города.

Навстречу другие машины; звук встреч похож на звук чиркания спички; человек несется, не видя ничего.

Прибывает на новое место.

Видит, что вперед уже забежал небоскреб, вот другой. Неровным тыном стоит город.

Небоскребы прорастают сквозь тело Парижа, теснят Эйфелеву башню.

От боли извиваются под автомобилями дороги, сплетаясь петлями виадуков, расположенные на разных высотах, ныряющие друг под друга.

Горы просверлены, простреляны автомобилями.

В Турине видна снежная прохладная стена Альп; к ней приперт сломанный кусок.

Радуга перестала здесь быть семицветной: она желта, как моча, она угарна.

Как документы в копировальном прессе, сжаты слоями положенные друг на друга люди.

Сергей Михайлович был человеком, приспособленным для радостного восприятия будущего. Он записывает в статье «Мы и они» свое впечатление от урчащего потока автомобилей, сжатых улицей.

ГРИФФИТ

Здесь увидал мальчик из Риги, студент из Петербурга, режиссер из Москвы, советский человек своего предшественника, учителя-американца.

Человека, которого он понял, осмыслил научно, которого превзошел, с которым он не собирался встретиться теперь, потому что час был ночной и даже автомобили храпели, редко отрыгиваясь горькими кусками разорванного урагана.

«Гриффит... Первая встреча с первым классиком фильма. «Кадр» казался вырезанным из ранней его картины. Пять-шесть часов утра. Возвращаясь в отель после ночи, полной впечатлений от негритянского района Нью-Йорка — Гарлема. Отель на Бродвее. В самом центре Нью-Йорка. День, ночь, утро, полдень, вечер Бродвея — вот что хотелось видеть, слышать, воспринимать, запечатлевать в памяти. Поэтому я избрал гостиницу на Бродвее, в самом шумном месте Нью-Йорка, сохранившую все черты именно американского отеля, в отличие от «Ритцов», одинаково безличных в любой столице Европы или в любом крупном городе Америки. Здесь же и состоялась встреча с Гриффитом, тридцать лет хранящим верность раз облюбованному жилищу.

Итак, пять-шесть часов утра. Серый рассвет на Бродвее. Металлические бочки с мусором. Подметаются улицы. Громадный пустой холл. В утреннем свете кажется, что окон нет и пустой Бродвей вливается в сонный отель. Перевернутые кресла. Скатанные ковры. Идет уборка. В глубине холла теряется портье с ключами. Около него фигура в сером. Серая щетина выступает на серой коже лица. Серый взгляд светлых глаз. Острый. Неподвижно направлен в одну точку: между перевернутыми креслами и скатанными коврами — носилки. На голых плитах два санитара. За ними — полицейский. На носилках — окровавленный человек. Повязка. Кровь. Рядом сметают пыль с пальм. Под окнами выметают горы бумаги. Где-то была поножовщина. Человека внесли в отель. Перевязали. Вынесли. Серая улица.

Серые люди. И серый человек в глубине. Сколько раз он, Гриффит, воссоздавал перед нами подобные сцены американского бандитизма... Кажется, что видишь все это на экране: цвет исчез — одна гамма серых тонов от белых пятен бумаги на улице до почти полной темноты там, где лестницы отеля уходят вверх.

По фотографиям узнаем друг друга сразу. Знакомимся. Жму руку создателю замечательных картин. Но автор их не хочет говорить о них: «Половина картин моих trash (примерно, как мы бы сказали,— «барахло»). Я делал их, чтобы иметь деньги на постановку, чтобы покрывать убытки любимых фильмов или иметь возможность ставить что-либо по душе... Первые приносили груды золота — вторые были сплошными убытками...»

Убыточны были «Сломанная лилия» и другие, о которых Гриффит вспоминает с любовью... Вот и сейчас... он носится с мыслью снять фильм о коррупции вокруг сухого закона. «Ищу деньги. Никто не хочет финансировать такую тему. Но мне, кажется, удастся на это подбить одну богатую вдову. Вот уже две недели я хожу вокруг этого...».

Замечательный мастер. Один из основоположников кино, человек, поседевший на этой работе. Старик. А вынужден бегать за богатыми дурами, тратя дни и недели на уговоры, унижения и изобретательность так же, как это приходится делать молодому дебютанту, чьего имени не знает никто, чьим произведениям еще не рукоплескали во всех концах земного шара, подобно фильмам Гриффита! В конце концов дура все же, кажется, не согласилась... Фильм не был поставлен, и имени Гриффита давно уже не видят экраны» (т. 5, стр. 411—412).

ПРИЕМ В ЛОС-АНДЖЕЛЕСЕ

Сергей Михайлович до поездки в Америку принимал и знал Чаплина по картинам; в Москве он встречался с Мэри Пикфорд и с Дугласом Фербенксом.

С Дугласом снова встретился Эйзенштейн еще в Нью-Йорке. В то время в Америке был сухой закон, спиртное было вообще запрещено. Это было чудесное время для жуликов, которые торговали вином по дорогой цене.

Дуглас Фербенкс Сергея Михайловича хотел принять на самом высоком уровне, ублажал всеми возможными винами.

Эйзенштейн ответил, что, въезжая в Америку, дал подписку ничем не нарушать и ничем не подрывать законов, господствующих в стране; пить вино и водку — запрещено. И он не хочет нарушать американский закон даже в этом.

Антитост имел успех.

Но Дуглас сказал:

— Договорим в Лос-Анджелесе. Чарли вас ждет. Кино ждет вас в своей столице.

Поезд на пути в столицу кино пересекал материк четверо суток, минуя песчаные равнины и плоские красные холмы. В поезде, как всегда, Сергей Михайлович читал.

Наши кинематографисты по прибытии в Лос-Анджелес отправились на прием в «Юнайтед артист». Это было предприятие Дугласа, основанное им вместе с Мэри Пикфорд: в приеме Мэри не участвовала, он был экстравагантным...

Гостей ввели в гигантский кабинет. Вдоль стены растянулся невообразимый письменный стол. Его можно было сравнить только с диванами Царскосельского дворца, рассчитанными на три длины высокорослого Александра III. На столе Дугласа лежали груда чертежей, горы фотографий, среди них высились две пантеры, отлитые из розовой бронзы. На бронзу падало солнце, пантеры сверкали рекламно.

Никого не было.

Эйзенштейн понял, что готовится аттракцион.

Слева видна маленькая дверь; она открылась. Гости вошли и увидели то, что им показалось похожим на раздевальню Сандуновских бань. Это была одна гостиная, обставленная со старательным восточным великолепием. В центре на алом пуфе сидел почти голый, розовый Фербенкс. Кругом группировались в мохнатых полотенцах директора кинотеатров, председатели концернов и просто актеры.

Чаплина еще не было.

Прошел круг рукопожатий. Но явно должен был следовать еще аттракцион. И вдруг открылась с грохотом дверь в глубине. Подобно богу Саваофу, в клубах облаков появилась черноволосая, задрапированная в белое стройная фигура.

Она была и похожа и не похожа на Чаплипа.

Кинематографисты знали, что Чаплин давно поседел в беге по кругу успеха. Но сейчас он только что покрасился для съемок в картине «Огни большого города».

Черные банщики, появившиеся за Чаплином, возгласили:

— Чарльз Спенсер Чаплин.

Чаплин запел: «Гай-да тройка, снег пушистый».

Один из продюсеров пояснил: Чарли был в течение года близок с Полой Негри, и теперь считается, что он владеет русским языком.

Актеры имеют за плечами своими много ролей: часто играют в жизнь, иногда плохо, иногда превосходно. Играют так много, что не успевают жить для себя и оглянуться. С этой торжественной буффонной встречи, с показа купеческого великолепия приема началась дружба между двумя настояще знаменитыми и умными людьми:

Чарли Чаплином, мальчиком из бедных кварталов Лондона, и Сергеем Эйзенштейном, мальчиком из Риги.

Стояли напротив друг друга два изумительных человека с противоположной судьбой, с разной гениальностью, с разным происхождением.

Чаплин старше Эйзенштейна на девять лет. Чаплин родился в бедности, узнал нищету и приюты. Он подымался всю жизнь, подымался упорно и стремительно.

Он учился, но знал немного, точнее, знал много, но разрозненно.

В своих мемуарах Чаплин писал иронически:

«В мире существует своеобразное братство людей, страстно стремящихся к знаниям. И я был одним из них. Но мое стремление к знаниям было не так уж бескорыстно. Мною руководила не чистая любовь к знанию, а лишь желание оградить себя от презрения, которое вызывают невежды. И когда у меня выпадала свободная минута, я заглядывал к букинистам» [1].

Он учился по книжкам, легкомысленно не сводя сведения. Он знал все из чужих рук. Может быть, лучше всего он знал Библию, потому что в приюте Библия была обязательна, как картошка. Он дошел до понимания жестокости Ветхого завета. Он пытался прочитать все три тома Шопенгауэра, но за сорок лет не успел это сделать.

Он читал Уитмена, который ему не понравился и не мог понравиться: Уитмен рожден и выращен другой Америкой. Он был весел, но печально весел. То, что я говорю про Чарли,— прошлое. Теперь он живет, долистывая книгу жизни на границе между несколькими кантонами Швейцарии. В странном междугосударстве.

Он живет, как король в изгнании из двух стран — Великобритании и США.

Он счастливее короля Лира, у него не смогли отнять слуг — ни рыцарей, ни денег.

Он смотрел в зрительный зал большими человеческими глазами. Он прочел своих зрителей, составил из этих букв слова, из слов составил книгу, и книга целиком написана им. Последние страницы неожиданно традиционны.

К тому времени, когда Эйзенштейн встретился с Чаплином, в 1930 году, Чаплин уже снял «Парижанку», «Золотую лихорадку», «Цирк». Он был на вершине своей гениальности: перед этим он снял ленту «Пилигрим» и множество других невероятно смешных приключений. Эйзенштейн снял «Стачку», «Броненосца «Потемкин», «Генеральную линию», «Октябрь». Оба знали друг друга, оба считали друг друга вершиной своего времени, оба неистово были влюблены в кинематограф.

[1] *Чарльз Чаплин,* Моя биография, стр. 130.

Была у Гриффита, который жил, переходя из противоречия к противоречию, лента «Нетерпимость».

Отдельные сцены в ней — сцены из разных эпох, они связаны изображением колыбели, перед которой сидит мать: в колыбели ребенок. Это взято из стихов Уитмена и обозначает, что сменяется поколение, но не проходят противоречия.

Сменялось поколение, к которому принадлежали Эйзенштейн и Чаплин, то поколение, которое начало и закончило великое искусство так называемого «немого кино», создало его сюжет, его семантику, его синтаксис и своих великих актеров.

Эйзенштейн и Чаплин, по-разному споря, вошли на новую территорию. Оба они не хотели заменять показ рассказом.

Они по-разному видели противоречия слова и дела.

ЧАПЛИН КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Чаплин дома; Чаплин без грима; Чаплин, увиденный рядом, поразил Эйзенштейна внешностью.

Мы все знали Чаплина таким, каким он захотел показать себя на экранах: меланхоликом, маленьким, мешковато одетым человеком с расслабленной походкой.

Когда-то он собрал свой костюм, именно собрал, не выдумал его. Он его нашел на рынках поношенного платья из вещей, которые вышли из моды. Покупать герою приходилось не то, что ему нравится, а то, что можно купить.

Не все в старое время имели право выбора.

Был у меня друг художник, ныне умерший. Он был знаменитым, остался в памяти людей прославленным.

Он пришел и сказал мне:

— Мне нужны ботинки.

У меня были ботинки солдатские и еще какие-то. Я спросил друга: какие тебе ботинки нужны, какой номер твоей ноги?

Он ответил печально:

— У меня нога по ботинку.

Надевали мы ботинки не по ноге, старались только взять такие, чтобы они были больше, а не меньше ноги. Мы надевали без примерки брюки, и ноги у нас были по брюкам. У героя Диккенса, описанного в «Дэвиде Копперфилде», брюки коротки, всегда коротки, слишком коротки.

У Чаплина брюки были всегда длинны. Это два способа носить брюки.

Третий трудно доступен: он требует примерки.

Чаплин на экране носил котелок: котелки уже тогда вышли из моды, их было легче всего купить, их донашивали, а не носили.

В Одессе попал я в баню, в просторное парное отделение; на верхних полках парились, надевши на голову котелки.

Котелок очень удобная вещь для парного отделения: он портативен, над головой есть пространство, предохраняющее от прямого действия пара, но котелок уже не был одеждой людей, бредущих по улицам.

У Чаплина была в руках тросточка: без тросточки жить можно, особенно в возрасте экранного Чаплина. Его тросточка — это нечто лишнее, почти роскошь.

Так, в рассказе о каторжнике, игравшем в любительском спектакле, в «Мертвом доме» Достоевского, каторжник, выражая радость, что у него под театральными штанами не видно каторжных кандалов, играя барина, бегло чертил какие-то вензеля на земле. Приведу цитату из Достоевского:

«...Нецветаев уверил всех, что он выйдет с тросточкой и будет так ею помахивать и по земле чертить, как настоящий барин и первейший франт, чего Ваньке Отпетому и не представить, потому настоящих господ он никогда и не видывал. И действительно, Нецветаев, как вышел со своей барыней перед публику, только и делал, что быстро и бегло чертил тоненькой камышовой тросточкой, которую откудова-то достал, по земле, вероятно считая в этом признаки самой высшей господственности, крайнего щегольства и фешени. Вероятно, когда-нибудь еще в детстве, будучи дворовым, босоногим мальчишкой, случилось и ему увидать красиво одетого барина с тросточкой и плениться его уменьем вертеть ею, и вот впечатление навеки и неизгладимо осталось в душе его, так что теперь, в тридцать лет от роду, припомнилось все, как было, для полного пленения и прельщения всего острога».

Таким щеголеватым каторжником был задуман первоначально Чаплин.

Потом его костюм отделился от современности, стал знаком и оболочкой неудачливости, знаком грустно-смешного.

Его костюм стал «чаплиновским»: его котелком, его брюками, его башмаками — все это костюм клоуна.

Но не просто клоуна.

Это было понято и отдельно закреплено, как королевская мантия и королевская корона.

Но это была единственная в мире корона и мантия нужды.

Все ж таки чаплиновский котелок удобнее для ношения, чем кандалы каторжника в «Мертвом доме» Достоевского.

Все меняется в грустном мире.

Чаплин стал богат. Каждую его картину, как утверждает хороший историк кино Ежи Теплиц, просмотрели — с изумлением привожу эту цифру — 300 миллионов человек.

Он все же ходил в котелке и снимался в котелке, показывая Аляску во время «Золотой лихорадки».

Он стал настолько богатым, что в своем дворце построил бассейн в форме своего котелка и купался в нем.

Это было третье превращение котелка.

Чаплин дома был крепким, собранным, умело двигающимся.

Чаплин на экране был Чарли, смонтированным из вещей и манер мира неудачников.

Чаплин дома выглядел человеком пышущим здоровьем, волком. Он был стремителен, насторожен, дерзок, любопытен.

Тогда, в 1930 году, он любил нашу страну.

Сергею Михайловичу американцы в чем-то сразу напомнили знакомых его отца, ранней юности, но убыстренными, более энергичными. Он относился к ним настороженно. Расстояние, которое было между ними и им, скрадывалось разговорами с Чаплином, потому что Чаплин для себя еще ничего не решил. Чаплин не в доме, а в студии, Чаплин-художник знал горечь огней большого города, тщету любви экранного Чаплина, тщету дружбы миллионеров. Миллионер, от которого убежала жена, хотел утопиться. Чаплин, экранный Чаплин, спас его и стал другом пьяного миллионера; трезвый миллионер его не узнавал, пьяный был гуманистом, он был благодарен спасителю.

В ленте «Огни большого города» сам Чаплин раздвоился на Чаплина бедного и на Чаплина богатого. Бедный Чаплин был внутренним Чаплином, Чаплином-гением.

Чарли никогда не забывал своего детства и в «Малыше», в картине, в которой он снимался с Джекки Куганом, воспроизводил ту каморку, в которой жили братья Чаплины со своей матерью, обезумевшей от нужды и голода.

Чаплин богатый все время был среди красивых женщин, но они уходили от него, судились с ним, писали на него доносы. Романы Чаплина кончались судом, кончались иском, хотя он был красив, привлекателен и привязчив.

Сергей Эйзенштейн в юности ездил долго по забитым вагонами дорогам гражданской войны. Была первая неудачная любовь. Он о ней писал матери с печальной иронией, пророчеством.

Любовь Чаплина — человека, так много любившего,— тоже несчастлива. «Огни большого города» посвящены любви между бродягой и слепой девушкой. Слепая случайно приняла бродягу за богача. Богач видел слепую, он жалел ее, он делал ей подарки, он устраивал ее жизнь, он даже исцелил ее. В самом конце она узнала его по руке. Она держала цветочный магазин, открытый на деньги Чарли. Она протянула нищему сперва цветок, потом подаяние. Коснулась его руки и узнала эту руку.

На этом кончилась картина, узнавание было одновременно расставанием.

Чаплин в это время переживал в своем благополучном доме странные сны и воплощал их. Он видел благоденствующую Америку как статую, закутанную перед торжеством ее открытия полотном. Бродяга, не имеющий крыши над головой, подлез под полотно, лег на колени этой каменной женщины, заснул. Утром было торжество открытия. Заиграл оркестр, упала пелена, бродяга встал и по растерянности, думая, что приветствуют его, снял котелок. Нищий приветствовал праздник благоденствия Америки.

Это было изумительно. Но многие в Америке не хотели уже изумляться.

Мир изменялся. Америка уже не хотела видеть своих неудачников.

Изменялось кино: оно заговорило.

Благополучная Америка хотела, чтобы Чаплин на экране говорил то, с чем соглашалось большинство, а большинство желало быть благополучным или выглядеть благополучно.

ПЕРВЫЙ РАУНД — «ЗОЛОТО ЗУТТЕРА». МЕСТО ДЕЙСТВИЯ — ГОЛЛИВУД

Сергей Михайлович в Америке думал, что хотя он снимет картину по сюжету, который ему даст предприятие, но раскрытие сущности сюжета будет предоставлено ему — Эйзенштейну.

Первая тема, предложенная Эйзенштейну, говорила о карьере Джона Зуттера и о неожиданном конце этой карьеры.

Тема была интересной, но Сергей Михайлович увидел в ней очень раннее появление американских конфликтов.

Америка, добывая золото, затаптывала хлеб.

Америка нарушала права первого приобретателя во имя новых богачей: ее нравственность была не только сомнительна, но и трагически непоследовательна.

Было ли неожиданностью то, что человек из Советской страны посвоему видел Америку?

Монтегю говорил, что Эйзенштейну была подстроена ловушка. Фирма, с которой он подписал договор, не хотела, чтобы он снимал картину, она хотела его скомпрометировать, она уничтожала большого идеолога коммунизма, и за это она некоторое время могла платить чужаку жалованье. Они могли еще вынести, хотя и с трудом, «Броненосца «Потемкин», потому что там революция происходила против царя, а Америка начала свою самостоятельную жизнь войной с королем. Это было еще терпимо. Но Эйзенштейн готовится делать фильм о Зуттере...

Джон Зуттер родился в 1803 году, в 1838 году он основал колонию в Калифорнии. Колония процветала. В ней около мельницы в 1848 году было найдено золото. Пришли толпы золотоискателей, перекопали поля, создали города. Цветущие поместья капитана Зуттера были затоплены. Золотая горячка в 1848 году послала на Калифорнию сотни тысяч искателей золотого металла. Об этой истории рассказывает роман Блеза Сандрара. Роман так и назывался «Золото».

«Невольно кажется, что под ногами шевелится земля, раскрываются ее недра и сквозь грязно-бурую ее поверхность, заросшую пучками дерна, внезапно проступают миллионы за миллионами еле заметных крупиц золотого песка — золота!

Легко себе представить людей, кидающихся плашмя на эту землю, людей, старающихся захватить ее в свои объятия, людей, опьяненных этим соприкосновением с богатством, рассыпанным под подошвами их сапог, людей, готовых убить владельца ноги, посмевшей ступить на это море золота, прикрывшегося тусклым покровом земли, людей, готовых промыть эту безнравственную и блудливо богатую землю в горячей крови любого соперника, посягнувшего на раскиданные невидимо для глаза золотые крупицы...

Ноги тысяч таких безумцев топчут землю Зуттера, тысячи рук вспарывают и разворачивают ее, тысячи зубов людей, сбежавшихся со всех концов мира, готовы вцепиться в глотку друг другу за любой клочок этой земли, несущей в своих недрах такой странный урожай бледного желтого металла.

Цветущий рай калифорнийских садов и пашен капитана Зуттера затоплен и смят грязными полчищами алчущих золота.

И Зуттер разорен» (т. 1, стр. 530).

Зуттер начинает борьбу, судебную борьбу. Он ее даже выигрывает. По суду он получает Калифорнию обратно. Но он не может воевать с сотнями тысяч людей. Он становится маньяком. Он не может воевать, потому что весь мир изменился, изменился тот мир, в котором находится Голливуд, изменился Сан-Франциско.

Существовала маленькая миссия святого Франциско. На этом месте вырос город. Золотоискатели приехали на кораблях, на баржах. Команды уходили, бросая корабли и становясь золотоискателями. Бухты задыхались от обилия кораблей, которые, как сельди, набились в сети. Корабли бросали якоря и навсегда оставались в бухтах. Промежутки между кораблями соединялись мостками, потом засыпались песком. На палубах вырастали хижины в один этаж, потом в два, потом в три. Трюмы становились подвалами. Палубы срастались между собой в улицы и переулки. Земля поглощала бухты.

Адвокаты 50-х годов в длинных сюртуках судятся. Происходит неистребимый, неслыханный бой, бой города против одного человека. Зуттер выигрывает дело и проигрывает его.

Сценарий был написан превосходно. Сергей Михайлович зорко изучал материал, просмотрел дагеротипы, костюмы и понял глубинный смысл всей этой истории.

Зуттер и прав и виноват по законам своей страны, так как он основал колонию, построил мельницы, посеял пшеницу, получил документы на землю. То, что под этой землей находилось золото, не снимает закона, потому что закона о том, что недра принадлежат государству, в Америке нет. Но законы юридические и неписаные законы самой жизни в Америке не совпадают. Юридические законы не могли защитить Зуттера, потому что так же, хотя не в такой короткий срок, была захвачена вся Южная Америка грабителями.

Планы фирм состояли в том, чтобы вырвать Эйзенштейна из нашей земли, подчинить американским законам или же лишить возможности работать. Это было выполнено. Думаю, что руководители фирмы, как и Чаплин, понимали, что сценарий превосходный. Сценарий лег неоплаченным, и он лежит в Америке. Можно было бы даже по тем временам и с американской точки зрения что-то заплатить, что-то выделить. Надо было, вероятно, осуществить договор. Но Эйзенштейну предложили другую тему — экранизацию романа Драйзера «Американская трагедия».

Становилось все более очевидным, что новое, вносимое Эйзенштейном в фирмы американских сценариев, изменяло их содержание.

Чаплин в книге «Моя биография» вот как рассказывает о столкновении Эйзенштейна с продюсерами. Перед цитатой сделаю одно примечание: лента «Октябрь» называлась в Америке так: «Десять дней, которые потрясли мир». Здесь цитировалось название прогремевшей книги Джона Рида.

Вот как об этом говорил Чаплин:

«Эйзенштейн должен был снимать фильм для фирмы «Парамаунт». Он приехал, овеянный славой «Потемкина» и «Десяти дней, которые потрясли мир». «Парамаунт» пригласил Эйзенштейна поставить фильм по его собственному сценарию. Эйзенштейн написал превосходный сценарий — «Золото Зуттера», на основе очень интересного документального материала о первых днях калифорнийской золотой горячки. В сценарии не было никакой пропаганды, но то обстоятельство, что Эйзенштейн приехал из Советской России, вдруг напугало «Парамаунт», и фирма в конце концов отказалась от своей затеи» [1].

Отказ прошел через два этапа.

В старой практике дореволюционного театра было выражение «сломать номер». Предположим, что в Петербурге какой-нибудь театр готовит постановку «Анны Карениной».

[1] *Чарльз Чаплин,* Моя биография, стр. 321.

Известно, что в конце спектакля на сцене театра должен появиться паровоз и раздавить героиню.

Паровоз на сцене — это театральная сенсация.

Но существует другой конкурирующий театр. Он спешно делает такую же инсценировку, наспех строит паровоз и выпускает свою инсценировку прежде.

Паровоз на сцене уже видали.

Тогда говорили: «номер сломан». Такова была старая конкурентская практика, которая применяется в крупной промышленности США.

Были люди, которые все же хотели, чтобы Сергей Михайлович что-нибудь снял для фирмы; но были и другие группы, более влиятельные, которые хотели, чтобы режиссер из Советской страны ничего не снял и первенство советского искусства в кинематографии тем самым было сорвано.

Советская кинематография с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Довженко, Дзигой Вертовым, Шенгелая на экранах первенствовала; следовательно, надо было сорвать ее успех.

ВТОРОЙ РАУНД — «АМЕРИКАНСКАЯ ТРАГЕДИЯ»

При поднятии штанги, при прыжках в высоту спортсменам предоставляются три попытки.

С Сергеем Михайловичем поступили внешне корректно: ему дали вторую попытку. Неудача второй попытки была уже предрешена.

Сценарий о Зуттере был забракован вежливо. Фирме нужно было время. В ту эпоху статей о советском кино в американской прессе было больше, чем об американских лентах, если, конечно, не считать объявлений и статей, похожих на чистую рекламу. Надо было сбить пожар успеха. Монтегю думал, что многое было сделано со скрытым расчетом, это вероятно, но этот расчет мог быть и подсознательным.

Так князь Василий в «Войне и мире», не сумев похитить прав наследства у Пьера Безухова, не сумев украсть мозаиковый портфель с завещанием Безухова, сумел женить молодого человека на своей дочке, которая была любовницей брата Анатоля. Он делал это бессознательно, сознавая только цену успеха, но не сознавая вероломства.

Вероломство ему было присуще, как птице присущи крылья.

Эйзенштейну предложили сделать второй сценарий. За экранизацию романа Драйзера брались многие сценаристы, в том числе Любич и многие другие. Для Эйзенштейна надо было решить, убил или не убил Клайд молодую работницу мастерской. Сергей Михайлович так сформулирует эту историю:

«Перед Клайдом дилемма: или навсегда отказаться от карьеры и социального благополучия, или... разделаться с первой девушкой.

Приключения Клайда в столкновениях с американской действительностью к этому моменту так уже успели его психологически «оформить», что он после долгой внутренней борьбы (правда, не с моральными принципами, а с собственной развинченной бесхарактерностью) решается на последнее». Детали преступления обдумываются с «сверхтщательностью неопытного преступника» (т. 2, стр. 71).

Он пытается потопить девушку, потом пытается ее спасти, она отбивается от Клайда и тонет.

Это нерешительное преступление неудачника.

Преступление Клайда совершается внутри мира, который кажется прочным, в мире небоскребов, фундаментом которому служит гранит острова Манхэттен. Клайд, желая остаться в этом мире, делает пробу убийства. У Драйзера в последний момент Клайд уже не хочет убивать, он хочет спасти девушку, когда уже перевернул лодку. Следователь, вполне убежденный в преступлении, подделывает улики, делает их более очевидными: судья хочет прославиться и, кроме того, он борется с той группой, к которой принадлежит богатая невеста Клайда.

У Клайда есть мать, религиозная женщина, которая борется за жизнь сына и потом вместе с отцом раздает на улицах религиозные листовки, стараясь спасти заблудшие души.

В сценарии Эйзенштейна Клайд едет с девушкой на лодке.

«На лодке конфликт между жалостью и отвращением к ней, между бесхарактерной нерешительностью и жаждой вырваться к блистательным материальным благам достигает апогея.

Полусознательно, полубессознательно, в дикой внутренней панике происходит опрокидывание лодки.

Девушка тонет.

Клайд, бросив ее, спасается по преднамеренным путям и попадается в непредусмотренные петли им же сплетенных нитей спасения.

Дело с лодкой совершается так, как подобные дела и происходят: не до конца отчеканенно, не окончательно осознанно — недифференцированным клубком» (т. 2, стр. 71).

Эйзенштейн выбрал такую коллизию: фактически, формально Клайд не виноват, но Клайд хочет убить и не может. Но женщина боится человека, потому что она понимает его положение и его намерения. Клайд хочет поддержать женщину, но случайно задел ее фотоаппаратом по лицу. Она падает. Лодка переворачивается. Женщина выплывает. Клайд хочет спасти ее, но женщина шарахается в испуге и, не умея плавать, тонет.

Клайд должен был убить, он — игрушка времени, он обречен на преступление.

Все это кончалось так: камера смертника. В ней стоит электрический стул и у ножки стула — ярко начищенная медная плевательница. Этот комфорт смерти увидел Эйзенштейн при осмотре тюрьмы «Синг-Синг».

«...Все это не более как концовка для частного воплощения той трагедии, что продолжает ежечасно и ежеминутно неумолимо нестись и свирепствовать по Соединенным Штатам, далеко за пределами обложек романа» (т. 2, стр. 76).

Писатель может записать свое решение.

Кинематографисту нужно сложное оборудование: съемочные аппараты, освещение, массовки, костюмы, гримы. Ему нужен прокат.

Сергей Михайлович выиграл несколько дискуссий, и он видал, как принимают его революционные картины на Западе. Но тут он встретился с прямым сопротивлением заказчиков. Произошел точно записанный им конфликт.

«Виновен или не виновен Клайд Гриффит в вашей трактовке? — был вопрос «босса» калифорнийских судей «Парамаунта» Бена — Б. П. («Би-Пи») — Шульберга.

— Не виновен,— был наш ответ.

— Но тогда ваш сценарий — чудовищный вызов американскому обществу!..»

Мы объяснили, что преступление, на которое идет Гриффит, считаем суммарным результатом тех общественных отношений, взаимодействию коих он подвергался па каждом этапе его развертывающейся биографии и характера, развивающегося по ходу фильма.

«В этом для нас, по существу, весь интерес работы...»

«Нам бы лучше простую крепкую полицейскую историю об убийстве...

...и о любви мальчика и девочки...» — сказали нам со вздохом» (т. 2, стр. 69—70).

У художника были союзники. Драйзер понял по сценарию Эйзенштейна то, что он сам недописал в «Американской трагедии».

«Сам Драйзер седовласым львом дрался за наше «искажение» его произведения и злобно судился с «Парамаунтом», формально и внешне воплотившим протоколы его сюжета» (т. 2, стр. 79).

В авторском подлиннике написано и зачеркнуто: «Однако мистер Шульберг «Би-Пи» совместно с Вашингтоном «Ди-Си» (дистрикт Колумбия) не дали «красным собакам» (официальная наша кличка в фашистских кругах) все *это* воплотить на экране, бросить «чудовищный вызов» американскому обществу и реализовать эту продвижку культуры тонфильма на 180° *вперед*» (т. 2, стр. 79).

Дело было не в художественной новинке — внутреннем монологе; дело было в решении вопросов нравственности. Внутренний монолог здесь давал прекрасную возможность еще более остро показать виновность строя.

Так по-новому раскрылся замысел Достоевского в «Преступлении и наказании», когда он начал выяснять, что же такое преступление, чем вызвано оно и как по-разному мотивируется во внутреннем монологе.

Но американские продюсеры были осторожнее и дальновиднее издателей Федора Достоевского.

Они прибегли к полиции.

Все кончилось так, как должно было кончиться.

18 ноября 1930 года департамент труда отказал группе Эйзенштейна в дальнейшем пребывании в США и потребовал немедленного выезда.

ТРЕТИЙ РАУНД — МЕКСИКА

Кончался 1930 год. Группа Эйзенштейна по согласованию с Союзкино и русско-американским обществом Амкино приняла решение о съемке фильма на тему «Мексика».

Предполагалось, что после осуществления пленка будет куплена Советским Союзом.

Сценарий был набросан наскоро и состоял из четырех новелл. Он был умышленно недоговорен. Когда в декабре мексиканское правительство дало разрешение на съемку фильма «Да здравствует Мексика!», то уже в заголовке было расхождение между художниками и теми, кто давал разрешение на съемку.

Эйзенштейн видел непрерывность культуры Мексики; надеялся, что человечество увидит старую мексиканскую культуру, заново осмысленную, самобытную и в то же время сделанную революцией интернациональиой.

Люди, которые разрешили съемку, предполагали, что финальные сцены будут давать утверждение тому, что уже существовало в тогдашней Мексике.

Блистательная скорость прежних картин позволяла верить Эйзенштейну, что он сделает все в кратчайший срок.

Сколько раз в истории обманывались художники. Как им приходилось торговаться с заказчиками о сроках, о стоимости красок, о мраморе. Как им приходилось спорить о сюжетах — о совмещении своих идей с требованиями заказчика в картинах и прекрасных надгробиях.

Эйзенштейн решился сделать третью попытку, создать новую, революционную картину, показать новое сопряжение смыслов на чужой территории.

А даже футбольный матч на чужом поле труднее, чем на своем.

Здесь трудностей было в миллион раз больше. Кинематографист ничего не может сделать без пленки, без транспорта, без денег на передвижение и на актеров.

У Эйзенштейна были друзья, мир его знал.

Знал его и Эптон Синклер, в то время член социалистической партии США.

Они прежде переписывались.

Синклер давно написал Эйзенштейну письмо о том, в каком положении кинематография в Америке.

После разрыва Эйзенштейна с «Парамаунтом» Синклер организовал «Трест мексиканского фильма Эйзенштейна». Эйзенштейн подписал с женой писателя Мэри Синклер соглашение о производстве фильма. В качестве директора группы был выделен брат Мэри, Хантер Кимбро. Собрались друзья Синклеров, их родственники.

Всего собрали 25 тысяч долларов.

Это фантастически мало для создания большой картины.

В группе Эйзенштейна — Эдуард Тиссэ, Григорий Александров. Это уже богатство. Но надо было двигаться, надо было платить за все.

Во главе группы стоял Сергей Михайлович с грандиозными планами, но не было «железной пятерки» и своей страны.

Он хотел показать душу Мексики, показать, как масштабно построены пирамиды, как в них развертываются идеи народа, как структура выражает понимание своей самобытности и пространства, как народы по-разному анализируют мир.

Эйзенштейн сопоставлял мексиканскую культуру с испанской и с не исчезнувшими культурами древних.

Эйзенштейн хотел показать на отчетливо новом материале модель движения всей вселенной к самовыражению путем революции.

Таких задач не ставили перед собой художники никогда.

Это и «Страшный суд» и «Сотворение мира».

Когда-то Маяковский говорил про улицу, что этой улице нечем кричать и разговаривать.

Народ Мексики жаждет, жаждет объединения, самовыражения, самопонимания.

К народу поехал изгнанный из Америки Сергей Михайлович. Поехал за победой, а победой должна была быть великая картина, выражающая истинную сущность Мексики — не ее экзотичность, а ее революционность.

В 1925 году в Мексике был Маяковский; он оставил рассказ о дороге.

Река Лоредо течет на границе Мексики и североамериканских Соединенных Штатов.

«Бежала
Мексика
от буферов
горящим,
сияющим бредом.
И вот
под мостом
река или ров,
делящая
два Лоредо.
Там доблести
скачут,
коня загоня,
в пятак попадают
из кольта,
и скачет конь,
и брюхо коня
о колкий кактус исколото».

(«Мексика — Нью-Йорк»)

Бежит по границе Мексики и США в фильме «Пилигрим» Чаплин: одна нога в Мексике, другая в США; а дороги нет. Куда бежать?

Мексика великая, разнообразная, жгучая и холодная страна, достаточно холодная для картофеля, достаточно жаркая для ананаса, страна, лежащая между двумя океанами и безводная, страна, захваченная испанцами, пропитанная индейской кровью, индейским искусством, которое не поглощено Европой, страна, содрогающаяся от многих перекрещивающихся революций, обширнейшая страна безземельных людей.

Встретил Маяковского в Мексике друг, великий мексиканский революционный художник Диего Ривера. Он встретил Маяковского на вокзале и заговорил с ним, перемешивая русские слова с английскими. Он любил много рассказывать, предупреждая:

— Имейте в виду — и моя жена подтверждает,— что, говоря, я иногда привираю.

Он не привирал, он подымал из прошлого великое и не сказанное еще, что было в его великой стране.

Он подымал на себе все то, что должен был сделать, он поднял сам все: ацтекское искусство и искусство майя и соединил его с традициями европейской культуры, создавал в это время огромные полотна-фрески — роспись Министерства народного просвещения. Это было много десятков обширных стен. На них было прошлое, настоящее и будущее Мексики. Первобытный рай с древними обычаями,

с танцем Духа смерти, с фруктовыми и цветочными дарами и с кораблями Фернандо Кортеса — покорителя Мексики, с плантаторами и с революционерами, и восстание на земле, и освобождение крестьян, и стройки будущей жизни, и коммуна.

У художника жена; красавица из Гвадалахары.

На диване лежал годовалый сын, в изголовье его на подушке бережно, на всякий случай, кольт. Маяковский назвал его «огромным», значит, это был кольт 42 — хорошее оружие для ближнего боя.

В эту самую страну через пять лет приехал Эйзенштейн. Он приехал с контрабандой — с ним был сценарий.

Сценарий зашифрованный, такой, какой можно было напечатать, такой, какой можно было показать компании на съемке. Это был набросок, либретто.

Сам Эйзенштейн рассказал о своем замысле так:

«Сюжет этого фильма необычен.

Зерно его составляют четыре новеллы в оправе пролога и эпилога, единые по сути своей и по духу.

Разные по содержанию.

Разные по месту действия.

В них разные пейзажи, люди, обычаи.

Контрастные по ритму и форме, в целом они составляют огромный, многокрасочный фильм-симфонию о Мексике.

Музыкальный фон фильма — шесть мексиканских народных песен, но новеллы сами по себе — тоже песни, легенды, сказки, собранные в разных частях Мексики и сведенные здесь воедино» (т. 6, стр. 107).

Пролог начинался с вечности, с камней, с развалин, с искусства, которое живет тысячи лет, с показа барельефов, с разбора искусства Мексики. Первая новелла рассказывала о счастливой доколониальной Мексике. Потом шла другая новелла — о предреволюционной Мексике. Приходят в замок, потому что только замком можно назвать гасиенду, огражденную крепостными стенами, жених с невестой. Еще не забыто феодальное право на первую ночь. Хозяин имел полузабытое право на всякую новинку, значит, он и первый муж всех женщин.

Но это право давно уже отвергнуто. Случилось так, что женщину насиловали. Жених мстит. Начинается восстание.

Перейду от либретто к тому, что снято в картине, что я видел.

Схвачен бунтовщик, закопан в землю так, что только голова его выделяется над землей. Рядом с ним в землю закопаны друзья по восстанию. Плантаторы разгоняют коней, чтобы те растоптали головы бунтовщиков. Кони не идут на людей. Но коней покоряют. Копыта пляшут по разбитым головам. Вот то, что я видел. Это очень страшно: это показывает ожесточение борьбы.

Новелла «Фиеста» рассказывала о днях праздника, о любви, о бое быков.

Четвертая новелла — она не была целиком снята — называется «Солдадера». Вместе с солдатами революционных отрядов шли женщины. Это солдатские жены, передовой отряд армии; некоторые из них беременны. Они шли впереди, захватывали селения, готовили еду для мужей. Дети их играли патронами. Солдадера стирает белье солдат.

Происходит сражение.

Женщина, потеряв мужа, идет на поле боя, складывает из камней надгробие над его телом, сплетает крест из тростника; берет винтовку его, ребенка и идет за медленно шагающими солдатами. К ней подходит другой солдат и берет у нее ребенка.

Были еще новеллы, но больше для чтения, чем для съемки.

Конец благополучный.

Реформы. Счастливая Мексика с садами, с парадами.

Карнавал в День мертвых. В мексиканском карнавале сладости делаются в форме черепов. Люди смеются над смертью.

Благополучие карнавала грозно.

Все либретто занимало двенадцать страниц. Снял Тиссэ семьдесят тысяч метров. Конечно, это не осуществление сценария, это размышление над сущностью Мексики.

Лента жила трагедией и архитектурой.

Эйзенштейн писал:

«Здесь образы еще не так грандиозны и систематически доработаны системой канонов, как в культуре готического храма. Но именно потому, пожалуй, еще нагляднее и уловимее. Пугающими видениями бреда восседают химеры на этих соборах.

Пугающи тысячи фигур, словно лес облепившие азиатских сверстников их по годам постройки,— индусские «гопурамы».

Но ничто они (в основном составные образы из отдельных явлений природы; голова орла над грудями женщины, человеческое тело, увенчанное слоновой головой) по ужасу своему рядом с орнаментальными чудищами древней Мексики.

И здесь — чудовищность и пугающая неожиданность не столько в сочетании разных пугающих деталей, реально принадлежащих разным животным (путь, которым Леонардо да Винчи составлял реальные чучела нереальных существ, а Барнум выставлял в балаганах начала своей карьеры), сколько в... орнаментальном разложении видимых объектов природы.

Буквально кружится голова, когда глядишь на обработку угла «дворца монахинь» в Ушмале в виде разложенного человеческого профиля или на распадающиеся в невероятную несводимость змеиные головы на галереях позади пирамиды в Тетихуакане.

Как просто и наглядно «обратно» складываются «в медведя» распластанные детали: морда, глаза, лапы, спина его на голубоватых коврах племен сев[еро]американских индейцев» (т. 3, стр. 175).

Картина тогда еще только снималась. Сергей Михайлович писал в Москву к старому попутчику, режиссеру-монтажеру Эсфири Шуб:

«Мысля кинематографически, представляю Вам ближайшую соседку — пирамиду Телоцотлан в монтажных кусках от общего плана к крупному в четыре приема — это предел изыска монтажной мысли в Америке. Пути господни — неисповедимы... и вот я оказываюсь в Мексике. Я думаю, что мой отъезд из Голливуда лучшее, что я там мог сделать! При создавшейся политической обстановке уж совсем немыслимо было бы сделать что-либо с этими людьми. Сейчас делаю мексиканскую «культурфильму» — путешествие. Как видите, образцы здесь стоящие внимания» [1].

Эйзенштейн формулировал будущую *смонтированную* картину так:

«Que viva Mexico!» — эта история смен культуры, данная не по вертикали — в годах и столетиях, а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата (Техуантепек) рядом с провинциями почти достигнутого в революции десятых годов коммунизма (Юкатан, программа Сапаты и т. д.). И она имела центральным эпизодом [воплощение] идеи национального единения: исторически — в объединенном вступлении в столицу — Мехико объединенных сил северянина Вильи и южанина Эмилиано Сапаты, а сюжетно — фигуру мексиканской женщины-солдадеры, переходящей с той же заботой о мужчине из группы в группу враждующих между собой мексиканских войск, раздираемых противоречиями гражданской войны. [Солдадера] как бы воплощает физически образ единой, национально объединенной Мексики, противостоящей международным интригам, старающимся расчленить народ и натравить разъединенные его части друг на друга» (т. 6, стр. 30).

В других письмах Сергей Михайлович вспоминает Флаэрти. Человека, который поставил «Нанук» — знаменитую ленту об эскимосах.

Потом Флаэрти ходил по Нью-Йорку и рассказывал знакомым и незнакомым сюжеты новых лент о народах, о странах и всегда кончал разговор словами:

— Дарю это вам.

Это все, что он мог сделать.

Никто ему не давал ни метра пленки.

[1] *Эсфирь Шуб,* Крупным планом, М., «Искусство», 1959, стр. 125.

Искусство не имело ни своего дома, ни своей улицы.

Сергей Михайлович узнал, как трудно просить деньги; он с заинтересованной завистью 4 июня 1931 года писал Эсфири Шуб — она тогда в Москве искала тему для новой картины:

«Что Вы сейчас делаете? В какую сторону думаете — перед Вашей линией тоже перспектива колоссального пересмотра, хотя и на тех же рельсах... В вакхической тризне над распоротым брюхом художественного кино — Вы не сделаете тактической ошибки блока с вертовщиной. У Вас с ним нет ничего общего...

Мне иногда хочется ставить в театре. В хорошем, настоящем. Так сильна реакция на кино. Хотя столь добросовестно, как сейчас здесь, кажется, никогда еще не работал.

Проблемы монтажа не занимают меня более нисколько и — страшно сказать — звук еще меньше! Интересно, что получится из картины, снимаемой в такой обстановке...» [1].

Съемка шла.

Шла так, как идет, прерываясь кровью, партизанская война.

Первоначально группа Эйзенштейна работала по согласованию с Союзкино и с русско-американским акционерным обществом Амкино. Но они на досъемку денег не дали — им не разрешили.

Прокатные фирмы под залог недоснятой картины, конечно, авансов не давали.

Семейный трест Синклеров развалился. Началась энергичная работа брата жены писателя.

Он по-деловому хлопотал о спасении денег: надо было выкупать заложенный дом.

Картина была закрыта. Снятый материал продан до последнего метра со всеми дублями и срезками.

Трест окупил расходы на съемки.

Синклер писал в Москву, оправдывая не столько Эйзенштейна, сколько себя.

Про Эйзенштейна начали говорить, что он невозвращенец.

Вот кусок письма Синклера в СССР от 22 ноября 1931 года в Москву:

«У Эйзенштейна был контракт с «Парамаунтом», по которому они должны были платить ему 3000 долларов в неделю, когда он начнет работать.

Для буржуазного мира это было бы очень удачным началом, и все, что от него требовалось,— это в незначительной степени пожертвовать своей честностью художника.

...В Голливуде на него яростно нападали местные фашистские элементы. Они называли его красной собакой, подстрекателем к

[1] *Эсфирь Шуб,* Крупным планом, стр. 128.

убийствам и т. д. Он не сделал никакой попытки оградить себя от этого, что мог бы сделать очень легко, пойдя на некоторые уступки.

...Когда он пришел ко мне, то объяснил свое желание делать картину в Мексике тем, что не хочет возвращаться к Советскому правительству побежденным — то есть ничего не совершив за границей. Мы решили попробовать собрать для него денег, чтобы сделать независимую картину в Мексике. Эйзенштейн отказался подписать контракт, не обсудив предварительно вопрос с Л. И. Моносзоном из Корпорации Амкино. Он сказал мне в присутствии моей жены: «Моносзон мой босс, и с моей стороны было бы невежливым не посоветоваться с ним». Моносзон дал свое согласие на это предприятие.

...Эйзенштейн настаивал, чтобы в контракте было оговорено, что права на картину передаются Советскому Союзу бесплатно и в распоряжении Амкино имеется письменное соглашение по этому поводу.

...Многочисленные задержки в работе происходили не по вине Эйзенштейна. Когда он прибыл в Мексику, мексиканское правительство арестовало всю группу.

Впоследствии группа постоянно натыкалась на тысячи бюрократических препон по вопросам цензуры и вывоза фильма. Эйзенштейн некоторое время болел, а его ассистент Александров проболел несколько месяцев.

Затем наступил сезон дождей, когда снимать было невозможно. Более того, вначале невозможно было предугадать, сколько будет материала и какого исключительно интересного характера, и объем картины с неизбежностью увеличился, после того как художник приступил к работе.

Все эти факты сообщались в Амкино на каждом этапе работы. Совсем недавно Амкино подписало со мной соглашение, по которому оно вкладывает в картину 25 тыс. долларов, из них 5 тыс. должны быть истрачены в Мексике, а остальные пойти на монтаж и озвучание картины, которые должны производиться в Голливуде. Невероятно, чтобы Амкино предприняло такой шаг, если бы оно считало Эйзенштейна недостойным доверия...»

Синклер продолжал:

«Посмотрев картину, знакомишься со всей Мексикой, ее внешними сторонами и ее душой, и я берусь предсказать, что народ Советской России наградит эту работу восторженными аплодисментами. Пока что мы просмотрели около 25 миль этого фильма, и маленькая группа друзей, разделивших со мной эту привилегию, единодушна в своем мнении» (т. 6, стр. 536—537).

Как я уже говорил, пленка была смонтирована без участия Эйзенштейна, смонтирована анонимно.

Монтаж самый простой, по последовательности времени. Человек живет, мучается, пытается бороться, потом его убивают, потом над ним плачут. Весь воздух Мексики, все то, чем мыслил Эйзенштейн, то, что объясняло сопротивление, то, что давало уверенность в победе, не осуществилось в монтаже.

Урезанная, склеенная чужими руками лента «Мексика» уже шла по всему миру. Чужой монтаж дал ей, как в сказках бывает, мертвую воду. Мертвая вода сказок склеивает разрубленное тело богатыря. Живой воды творческого монтажа лента не получила. Это страшный конец сказки.

Картина даже в таком виде все же имела успех.

В Париже ее пять раз восстанавливали в прокате.

Ее встретили как одно из величайших произведений кино, но это был праздник мертвых, вернее, торжество еще не рожденного.

ВОЗВРАЩЕНИЕ НА РОДИНУ

В мае 1932 года Эйзенштейн вернулся в Москву.

На родине раны заживают скорее.

Но вообще раны у победителей заживают скорей, чем раны побежденных.

Эйзенштейн вернулся в измененную страну. Многое из того, что делалось при его отъезде, было совершено, прошло и могло воскреснуть только измененным.

Многое появилось заново: Довженко снял ленту «Земля». В этой ленте были широкие, долгие и драматически сомкнутые кинематографические куски.

Монтаж переосмысливался.

Режиссер М. Калатозов снял патетическую картину «Соль Сванетии»; в этой картине столкновение кусков, патетика монтажа обострились.

Советская кинематография набирала силы, входила в звук.

Москву асфальтировали: везде стояли котлы с асфальтом. Асфальт растопляли попросту — дровами.

Около асфальтовых котлов грелись беспризорные, но уже снималась картина «Путевка в жизнь» о конце беспризорщины.

Еще были целы стены, построенные Федором Конем в 1536 году: их звали Китай-городом. Их недавно восстановили и покрыли, как в старину, деревянной кровлей.

Они смотрели на новую Москву вертикальными, как у лисы, зрачками подошвенных бойниц для затинного боя.

Еще шумел базар около Сухаревой башни — здания, в котором когда-то было открыто первое гражданское учебное заведение в России.

Там, где сейчас стоит Московский университет, за кустами сирени таились старые деревянные домики.

Около Арбата и в Замоскворечье стояли особняки с белыми деревянными колонками.

И стенами рустованными, как будто они сложены из больших камней.

Вскоре мы увидели, что эти стены сложены из бревен, обиты войлоком, обшиты тесом и оштукатурены.

Пока около особняков было тихо. Около Поварской были даже две улицы — Большая Молчановка и Малая Молчановка.

Рубили на Садовом кольце бульвары.

Заливали асфальтом булыжник.

Внутри города стояли вышки, похожие на крепостные башни деревянных укреплений: это были шахты метро. Метро сперва скреблось, потом гудело под старыми развалинами храма Христа Спасителя.

Город изменялся.

Сергей Михайлович видел весь мир. Он вернулся, как Одиссей вернулся на остров Итаку.

Только тот остров был изменен мало, и Одиссею нужно было только найти старые стрелы, взять в руки старый лук, найти старых слуг и перебить женихов, сватавшихся к Пенелопе.

Сперва Сергей Михайлович хотел снимать эксцентрическую комедию под названием «МММ».

Сценарий был принят в марте 1933 года к постановке. В картине должны были сниматься Юдифь Глизер и Максим Штраух. Большие актеры, верные друзья Эйзенштейна.

Лента могла бы сняться и могла бы иметь успех, но время шло, стуча колесами на стыках рельсов. Может быть, время эксцентриады тогда прошло. Но что судить о судьбе детей, которые не родились.

Для них нет гороскопа.

Способы соединения в живописи, архитектуре, литературе отдельных частей произведения разнообразны.

Связь фресок зданий разъясняется всем известными мифами и переосмысливает их. Они обращены лицами к человеку, стоящему в храме, и, может, этим объясняется то, что русские иконы часто написаны с обратной перспективой. По-разному соединены части здания в античной Греции, и деревянные здания русских дворцов, и храмы и стены великого Московского Кремля.

Соединение частей романа судьбой героя не единственно.

Можно сталкивать биографии людей, отделенных столетиями, можно разорвать сюжетные связи, переставить их, как это сделал Гоголь в «Мертвых душах». Можно перенести действие как бы в героя, рассматривая противоречивость его сознания.

Сергей Михайлович хотел связать новеллы картины «Да здравствует Мексика!» драматическими воплощениями различных стадий мироощущения мексиканской культуры, показав ее миру в изменяющемся единстве.

Теперь он так надеялся глубоко раскрыть содержание понятия «Москва».

Как организовать сюжет, чтобы вобрать действие, которое продолжается около тысячи лет? Когда праздновали 800-летие Москвы, Москва оказалась старше праздника. Там, где впадает Неглинка в Москву-реку, люди жили очень давно, по крайней мере уже тысячу лет.

Эйзенштейн писал:

«Москву» хотелось бы видеть гербом московского рабочего,

его генеалогией,

его геральдикой.

Нам чудится сценарий глубоко сюжетным.

Пронизанный конфликтом и перипетиями одной сквозной классовой борьбы по разным фазам. В единой сюжетной линии.

С героями и злодеями, перерастающими свои индивидуальные биографии и биографии движущих классовых сил, действий и инициатив, переходящих с деда к отцу и внуку, к правнуку.

Интрига, раздвинувшая рамки сакраментальных традиций скованных единств, шаблона кинематографической ложноклассики, раз установленных шаблонов кинорамок для киносюжетов.

В этих сквозных образах хотелось бы практически обрести новую форму «шекспиризирования».

Само же обратное оформление фильма мы хотим провести в другой шекспировской традиции: оформив по четырем стихиям — воде, земле, огню и воздуху, из сочетания коих слагались гармония и дисгармония вселенной для Шекспира» (т. 1, стр. 155).

Это старый спор о шекспировском и шиллеровском сюжетосложении, о сталкивании страстей или о выговаривании высоким голосом страстей.

Проектировался Дворец Советов как одно из высочайших зданий мира. Ломались старые здания, расширялись улицы, передвигались дома.

Город становился неузнаваемым. Особенно это было видно человеку, который только что приехал.

Как обычно бывает в эпосе, герой приехал, наполненный временем, пространством, воспоминаниями о множестве неудач и верой в подвиг.

Нити жизни Сергея Михайловича на Западе обрывались много раз, и он связывал нити своего творчества, как ткачиха, стоящая за станком; нити опять рвались.

Второй замысел Эйзенштейна после возвращения из Мексики назывался просто — «Москва». Но он был непростым по структуре. Четыре стихии — это недаром.

Слава о Москве как о месте, где сходятся реки, древняя.

Птолемей писал когда-то, что Волга, которую тогда называли Ра, имеет два устья: одно впадает в Каспийское море, другое — в Азовское.

Он путал Волгу с Доном.

Страбон считал, что Каспийское море — залив океана, а Волгу принимал за узкий пролив, который тянется к океану, охватывающему мир с севера.

Потом начали уточнять географию.

Писали, что Москва стоит на перепутье от Балтийской Двины и Немана, от Верхнего Днепра к Булгарской Волге и к Дону, на перепутье рек, идущих в Балтийское, Белое, Черное и Каспийское моря, то есть в море моржей, море янтаря, море шелка. На перепутье всех этих рек стоит Москва.

Первая стихия — вода.

Если взять карту России, изданную в 1572 году Антонием Дженкинсоном, то можно увидеть неточную, невнятную съемку России, похожую на запись по памяти. Антоний Джепкинсон срастил верховья рек, текущих в сторону Каспийского, Балтийского и Белого морей. Реки текут у него из одного места в разные стороны.

Герберштейн, побывавший в Москве в 1656 году и говоривший по-русски, сделал все точнее. У него верховья рек подведены к Москве.

Москва в самом деле стоит на сращении рек, в водоразделах, которые были соединены волоками — местами, по которым перетаскивали тогда ладьи. Сохранились названия городов: Вышний Волочок, Волоколамск.

Жили в тех местах кривичи и вятичи. У вятичей тотемом были бобер и утка — речная птица и речной зверь. Недаром в картине «Иван Грозный» Ефросинья Старицкая поет песню о бобре над трупом сына.

Весной по Москве-реке со льдом приходила большая вода. Окна домов на первом этаже внизу закладывали кирпичом. Я помню, как вода подошла к Третьей кинофабрике, стоящей недалеко от Киевского вокзала. Река с берегами была потоплена разливом.

Другой стихией была земля, которая из Москвы была видна во все стороны. Москва пригребала к себе земли, соединяла их по-новому.

И огонь был в Москве. Это огонь татарских набегов, огонь Петра, тульских заводов и московского пожара 1812 года, московского восстания 1905 года.

Огонь зимних костров похорон Ленина.

Но как соединить все это, как выразить в одном геральдическом знаке, понятном для зрителя?

В разгаре были работы по созданию канала имени Москвы. Канал подводил воду Волги к городу. Одновременно он был частью Великого морского пути и восстанавливал Москву как внутренний порт.

Как создать историю города, собравшего вокруг себя земли, преобразившего воды?..

Земля в наброске сценария — пашня и руда. Руда, добытая открытым способом, тоже уменьшает площадь земли. Землю нужно напоить водою. Реки должны стать, как говорил Радищев, рукотворными. Дела людей должны были стать основой сюжета.

Прежде основой художественного произведения была история героя, которая смыкалась с историей его семьи. Не так построил Достоевский «Записки из мертвого дома». Он показал в тюрьме насильно собранных людей и развернул истории их многообразных трагедий.

Смоллетт, Филдинг и Диккенс вводили героя в тюрьму, но обыкновенно брали тюрьму долговую.

Горький в пьесе «На дне» избежал традиционной мотивировки входа и выхода героев на сцену; дал ночлежку, где люди сдвинуты в одну группу; нет стен, разделяющих людей, разнообразие судеб объединено разорением.

Как в изображении истории города избежать мнимого движения хронологии?

Как дать новые конфликты, соединяющие людей?

Как для себя, в себе преодолеть усталость подвига?

Изменялась жизнь. Строилась на горе Потылиха, там, где река Сетунь впадает в Москву-реку, новая кинофабрика.

Потылиха цвела вишневыми садами, заложенными еще до Ивана Грозного. Сюда привозили назём со всей Москвы. На грязи Москвы вырастали сады.

Потом асфальт победил сады. Асфальт заменил лед в прекрасной картине «Александр Невский». Сады Потылихи потом исчезли. И вновь вернулись садами вокруг нового здания Московского университета и яблоневым садом у самой фабрики. Посадил сад Сашко Довженко.

В старой церкви около кинофабрики потом разыгрывались сцены «Бежина луга».

Но это было будущим.

Потылиха была не только победой советского кино. Она несла в себе ошибки. Слишком велики были и не расчленены ее павильоны.

Здание было так огромно, что Эйзенштейн потом говорил, что на фабрике есть места, на которые «еще не ступала человеческая нога». Иногда приходится идти из комнаты в комнату, теряя дорогу; выходить на улицу, чтобы ориентироваться, превращая переход по зданию в некое подобие прогулки по городу.

Здесь еще не было места Сергею Эйзенштейну.

Я снова увидел его на Первом съезде советских писателей в Москве в 1934 году.

Блестели колонны Благородного собрания, те колонны, которые видали героев войны 1812 года, Пушкина, Лермонтова; те колонны, среди которых венком венчали Федора Достоевского, человека, заблудившегося в прошлом и будущем.

Блестели колонны, отражая гроб Ленина — человека будущего, отражая дышащую холодом молчаливую толпу.

Она шла черным ледоходом через зал, дыша морозом и горем.

Сейчас колонны отражают надежду.

На кафедре стоял еще не старый Максим Горький. Его освещал «юпитер». Он поднял длинную руку, наклонился и сказал негромко и как бы извиняясь:

— Уберите печку!

Он говорил о фольклоре, об осуществленных мечтах, о новом строительстве. Говорил о литературе.

Горький поднял перед собой руки, расставил ладони на расстояние не больше чем треть метра и сказал:

— Мы, писатели, можем только критиковать друг друга.

И потом повторил раздельно, упирая на «о»:

— Больше ничего. Только критиковать и работать.

Это был съезд великих ожиданий.

За столом президиума сидел девяностолетний поэт Джамбул. Он казался не столько старым, сколько человеком, совсем не имеющим лет. Мохнатая лисья шапка лежала перед ним на столе.

Сергей Михайлович вернулся домой достраивать свой замысел, создавать свою маленькую «экспериментальную вселенную». Он записал:

«На Первом Всесоюзном съезде писателей говорил Борис Пастернак.

Он влюбленно говорил о склонности своей к Пушкину.

О все более углубляющемся своем стремлении к творениям XIX века.

К осязательной приближаемости к [их] творцам.

О том, как он скачет все глубже и глубже к живительным истокам расцвета литературы начала XIX века.

И о том, как *навстречу* ему из этих глубин скачут сами творцы.

— Куда вы? — спрашивают его встречные.

— Назад — к началам нашего века. А вы?

— Мы? Мы — вперед. Вперед — к вашему времени. Вперед. В двадцатый век...

Я помню его взволнованное выступление, в котором он сам стыдил свою архаизирующую тенденцию рядом с прогрессивным стремлением всей столь дорогой ему поэзии пушкинской поры.

Точных слов Пастернака я уже не помню.

Помню только основной образ того, как может быть прогрессивен отсчет от Пушкина вперед» (т. 3, стр. 518).

Это было путевкой в трудное будущее, в будущее, которое надо создавать; в «экспериментальную вселенную», в первый раз появляющуюся.

Тут есть предтечи, но мало попутчиков.

Сергей Михайлович жил в широком море живописи, архитектуры, литературы.

Раны болели, но заживали.

Он перестраивал свой ритм заново, принимая пушкинскую ясность, пересматривая работу современников на Западе.

Он говорил, что для Пруста времени нет, что его эпопея называется повестью об утраченном времени. Героев нет. Есть один человек, вспоминающий микроскопические изменения в своей жизни. Его история — запись несвоевременных желаний. Он не любит, он выбирает ситуации неосуществленных желаний.

«Под сенью девушек в цвету» Марселя Пруста Сергей Михайлович Эйзенштейн знал хорошо и враждебно.

Человеческая душа расширилась. Должен быть создан новый кинематографический сюжет. Но пока связь предполагаемых кинематографических новелл последовательность времени соединяла несколько прямолинейно, осмысливала сопоставление геральдически условно.

Не надо думать, что жизнь гения состоит из одних побед.

В ней, как в скитаниях Одиссея, не имевшего карт, создается новая география. Древние называли Гомера «отцом географии».

Сергей Михайлович вернулся из Америки окровавленным. Вокруг него были друзья и ученики.

Они за три года изменились. Сняли картины, выросли.

Они были связаны с сегодняшним днем не только пониманием, но и непрерывностью работы, и это объясняет некоторую сложность положения Сергея Михайловича на Первом совещании кинематографистов.

Его любили, от него ждали нового слова; это слово нельзя было вспомнить, его надо было заново создать.

1935 ГОД — СОВЕЩАНИЕ РАБОТНИКОВ СОВЕТСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Совещание происходило 8—13 января 1935 года на Васильевской улице в большом зале старого Дома кино.

Советской кинематографии уже было пятнадцать лет, если считать днем ее рождения 27 августа 1919 года — момент издания декрета о переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата просвещения. Наше кино начато хроникой: в хронике впервые проявился талант первых операторов, набирались опыта первые режиссеры.

Но крупные удачи нашей кинематографии можно считать с 1923 года: тогда появилась картина по сценарию П. Бляхина «Красные дьяволята».

Наивная по сегодняшнему счету картина заполонила страну, ее знали все, ее смотрели и в Москве и в любом колхозе. Сейчас она возродилась в форме серии «Новые приключения неуловимых». Эта серия имеет успех, похожий на повторные приступы малярии, в кино, в телевидении. Недостаток ее сравнительно с прародителем, созданным П. Бляхиным, состоит в том, что «Красные дьяволята» первично молоды, рождены первым вдохновением.

Это первый воздух утра, когда он как будто только что создан, только что разлит над землей, только что согрет солнцем, вставшим из-за горизонта и дующим теплом в широкие поля.

«Новые приключения неуловимых» — работящая тень прародителя. Как всякая тень, она может быть размножена путем перемещений и размножений источников света.

Следующими удачами кинематографии были: «Дворец и крепость» — картина, созданная по сценарию Ольги Форш режиссером Ивановским; «Необыкновенные приключения мистера Веста в стране большевиков» — сценарий Николая Асеева, режиссер Лев Кулешов; «Аэлита», созданная Яковом Протазановым по сценарию Алексея Толстого и Алексея Файко.

Кинематография росла скорее царевича Гвидона. Появились картины «Киноглаз», потом «Стачка» С. М. Эйзенштейна, «Коллежский регистратор» с Москвиным. В сущности, советской кинематографии, начавшейся с 1925 года, в те годы, то есть ко времени совещания кинематографистов, было, скорее, как отмечали выступающие, не пятнадцать, а десять лет.

В зале все были молоды. Одним из старших был С. М. Эйзенштейн, который имел картины «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое». Его имя всемирно утверждено.

В зале Всеволод Пудовкин. После двух небольших картин он делал подряд картины «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок

Чингис-хана». У этого молодого режиссера были три всемирно известные картины.

В зале был Довженко, создавший «Арсенал», «Землю» и картину, которую тогда считали неудачной,— «Иван».

В зале братья Васильевы, недавние монтажеры, создавшие сперва неудачную картину по сценарию Г. Александрова «Спящая красавица», потом маленькую веселую инструктивную или научную картину о кроликах и после этого — картину *«Чапаев».*

Картину, не нуждающуюся в эпитетах.

Но не могу удержаться и скажу.

«Чапаев» не только лента о гражданской войне.

Это лента о рождении нового человека.

Зрители потому так любят Чапаева, что видят в нем свою биографию, верят в себя и улыбаются своим ошибкам. «Чапаев» не совершенен, как не совершенно все искусство, но в смелости его решений есть будущее.

Шло заседание.

Это было собрание людей в возрасте от тридцати одного, может быть, до тридцати пяти. Это было собрание мастеров, уверенных в завтрашних удачах.

Не боящихся поисков.

Это был совет военачальников по самым важным вопросам стратегии революционной кинематографии. Спорили представители так называемого тогда монтажного кино и кино сюжетного. Термин «монтажное кино» ввел на заседании Сергей Юткевич, один из самых молодых участников совещания. Ему был тридцать один год. Он снял картины «Кружева», «Черный парус», «Златые горы» и только что закончил с Эрмлером картину «Встречный».

Монтажное кино противопоставлялось сюжетному кино, в частности картине братьев Васильевых — «Чапаев».

Терминология эта неточна. Сюжетные картины непрерывно снимались до 1935 года.

Слово «сюжет» в разное время, в разные эпохи искусства обозначало разное. Например, в XVIII веке сюжетом называли главного актера произведения и обычно первого любовника; в балете — корифея. Люди вкладывают в неизменившиеся термины изменяющиеся значения.

Лев Владимирович Кулешов снял по сюжету новеллы Джека Лондона «Неожиданное» — картину по моему сценарию. Сценарий получил название «По закону». Об этом сценарии во вступительном слове к совещанию говорил докладчик С. Динамов. Он упрекал Кулешова, говоря:

«Иногда наши режиссеры рисуют людей умирающих эмоций. Это Кулешов. Если возьмете «По закону», то в центре картины постав-

лена эмоция страха. Люди боятся убить врага, люди боятся смерти; они боятся жизни. И вот картина на протяжении шести-семи частей посвящена глубокому, тонкому анализу страха перед жизнью. Не только в этой картине, но и в других картинах Кулешова расцветают умирающие эмоции. Любопытно, что Кулешов у Джека Лондона увидел страх. Ленин, когда ему читала Надежда Константиновна Джека Лондона, увидел другое. Ему понравился рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни» о том, как один человек, несмотря ни на что, не останавливаясь ни перед чем, потеряв все, не имея ни огня, ни пищи, ни жилища, ползет, как зверь. Воля к жизни горит, не угасая ни на одну секунду.

Вот что нужно было видеть у Джека Лондона, вот что нужно видеть в нашей действительности.

Если художник будет знать жизнь, любить жизнь, если он будет говорить правду о ней, то он произведений об умирающей эмоции не создаст» [1].

Эту довольно большую цитату я привожу потому, что покойный С. Динамов говорил не только обидно, но и неверно. Владимиру Ильичу из рассказов Джека Лондона понравился только один — «Воля к жизни». Когда Надежда Константиновна читала ему другие рассказы, Ленин говорил о неудачах писателя, об единичности удачи.

Не буду пересказывать картину, она еще не забыта. Это не сценарий о страхе, это лента о том, как собственники защищают не какую-то абстрактную правду, а свое исключительное право на добычу. Человека, который борется, стараясь войти в долю, считают преступником. Это и создает преступление. Не будем сейчас обсуждать глубину и точность конфликта, но в картине он был показан хорошо.

«Потомок Чингис-хана» — кинопроизведение, известное во всем мире. Эта лента сюжетная, то есть в ней есть свой предмет с определенным выделением основной темы и обработка темы в сюжете-исследовании.

Такая обработка, в которой предмет предстает в разных видах, и есть полнота художественного познания.

Сценарий по повести Новокшонова написал О. Брик.

...Молодой монгол становится жертвой скупщика шкур. Очень ценная шкура чернобурой лисицы приемщиком бросается в кучу. За нее платят не настоящую цену. Кругом хозяева, оккупанты. Монгол ранил скупщика. Он преступник, его арестовывают, его расстреливают. Расстрел неохотно производит рядовой солдат. На груди монгола найдена ладанка, в ладанке родословная — монгол принадлежит

[1] «За большое киноискусство», М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 8—9.

к роду Чингис-хана. Возникает идея сделать его главой марионеточного государства.

Но молодой монгол уже расстрелян. Посылают на место казни того самого солдата, который расстрелял монгола. Казненный еще жив, его лечат, за ним ухаживают. Он ничего не понимает. Он боится яда, пьет воду из аквариума, потому что в аквариуме водятся живые рыбы, значит, там нет отравы. Его одевают во фрак, перед ним говорят речи. Он видит на даме, сидящей за столом, ту шкуру, которую у него отняли; он срывает эту шкуру; в финале происходит буря, за которую фильм назвали на Западе «Буря над Азией».

Это большая сюжетная картина.

Тем не менее можно сказать, что одно время предметные противопоставления, монтажные противопоставления ставились в одну высоту со смысловыми событийными сопоставлениями. И даже вытесняли их.

Вместо того чтобы по-новому использовать структуру, созданную старым искусством, его отвергали.

«Чапаев» — торжество всей советской кинематографии: картина была понятна всем; она всюду смотрелась, всюду понималась и многому научила мастеров.

Но в чем причина торжества «Чапаева», почему он так безусловно всеми был принят?

Мне кажется, потому, что в «Чапаеве» монтаж кинематографической фразы был подчинен сопоставлению — то есть монтажу — больших смысловых построений.

Монтаж крупных смысловых кусков — как бы глав — есть и в «Броненосце «Потемкин». Но «недовольство матросов» (бунт), «мертвый взывает» (мол и лестница) у Эйзенштейна не связаны внятно с ростом человеческого самосознания.

«Сюжетный фильм» создан на основе монтажных фильмов.

Васильевы — работники монтажного цеха — стали в несколько лет могучими режиссерами.

Создали сюжет, основанный не на деньгах, не на любви, а на раскрытии того, как создается новый командир: как человек изменяется, сам того не замечая, перестраивая себя в своем деле.

О СЮЖЕТЕ «ЧАПАЕВА», О МОНТАЖЕ СМЫСЛОВЫХ ПОСТРОЕНИЙ

Разбита была эта картина на ряд завершенных кусков, неожиданных по завязке и развязке. Развязки были новыми завязками. Мы видим сцену, которую можно было бы назвать гульбой партизан. Партизаны веселятся. Но на крыльцо выходит ординарец и стреляет в воздух. Пауза. На паузе ординарец говорит: «Тихо, Чапай

думать будет». Вот эта форма — Чапай, а не Чапаев, и этот способ — не звонок председателя и не стук по столу, а выстрел в воздух — дает своеобразное представление о возникновении дисциплины и о выделении командира, который должен думать за всех, и о том, что к его думе с уважением относится весь отряд.

Ножницы монтажера получили новое назначение.

Монтажные куски иначе завершаются и сходятся в новых противоречиях.

Молодой Сергей Юткевич говорил тогда, что «Чапаев» связан с «Матерью» Пудовкина и не связан с Эйзенштейном. Значит, это ребенок с матерью без отца.

В искусстве так не бывает.

Прошли годы, и тот же Юткевич стал одним из тех, кто восстанавливал наследие Эйзенштейна; он помог разобраться в его архиве; он руководит изданием мастера.

В искусстве очень многое принадлежит молодым, но зрелость тоже нужна художнику.

Нам говорить сейчас легче, мы судим себя, зная результат опытов своих и опытов товарищей.

Мы живем заново, как летописец Пимен, который в чем-то наш современник.

Братья Васильевы работали рядом с С. М. Эйзенштейном. Он говорил с ними, они помогали и ему и Г. В. Александрову.

Они выросли на общей работе советского кино, они изменились, оставшись до конца верными тому, что не совершил их собственный учитель.

Сергей Михайлович на этом совещании рассказывал, как мастера французского детектива Эжен Сю и Виктор Гюго использовали опыт Купера.

У Фенимора Купера разведчик — старый охотник по прозвищу Кожаный Чулок по мельчайшим следам разгадывал, что произошло в лесу.

Купер был очень знаменит лет сто тому назад.

Опыт Купера вошел в общий свод опыта построения искусства.

Но существовал момент, когда он механически цитировался. Приведу слова Сергея Эйзенштейна:

«Об этой связи раннего детектива со «Следопытами» Купера пишут Бальзак, Гюго, Эжен Сю, сделавшие немало в том плане, из которого потом выработался регулярный детективный роман.

Излагая в письмах и записях соображения, которые руководили ими при сюжетных построениях сыска, погонь, преследования («Отверженные», «Вотрен», «Агасфер»), все они пишут, что пленившим их прообразом служила обстановка дремучего леса Фенимора Купе-

ра и что они хотят перенести этот образ дремучего леса и аналогичного действия в лабиринт переулков и улиц Парижа. Собрание улик тянется от того же метода «следопытов», которых Фенимор Купер изображал в своих произведениях.

Таким образом, «дремучий лес» и практика «следопытов» из произведений Купера для больших романистов, как Бальзак и Гюго, послужили как бы исходной метафорой в отношении приключенческих построений внутри лабиринта Парижа и интриг сыска. Это помогло оформить те идеологические тенденции, которые лежали в основе детектива. Возникает целый самостоятельный тип сюжетосложений. Но вот наравне с этим использованием «наследства» Купера в таком динамически понятом качественном построении мы имеем еще другой вид — вид буквальной пересадки, буквального приложения. Тогда получается нелепость и бред! Так, например, Поль Феваль пишет роман, в котором у него участвуют фактические краснокожие внутри фактического Парижа и есть сцена, когда три индейца скальпируют человека на извозчике!!!» (т. 2, стр. 107—108).

Эйзенштейн прав.

Напомню, что у Кулешова в ленте «Приключения мистера Веста в стране большевиков» принимают участие в действии американец, приехавший в Москву, и его слуга ковбой.

В той ленте американский опыт был не столько использован, сколько перепародирован.

Достоевский использовал, исследуя жизнь изменившегося города, опыт Купера, Бальзака и Эжена Сю, но превратил детективный роман в роман философский, поняв ход времени, изменив функцию того, что казалось опровергнутым.

О ПОНЯТНОСТИ: БЫВАЮТ БОЛЬШИЕ СПОРЫ, ВЕЛИКИЕ ОШИБКИ

На Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии, происходившем в начале января 1935 года в Москве, встреченный бурными аплодисментами Сергей Васильев сказал:

«Мы говорим о простоте и говорим много. Сегодня здесь появилась традиция: Юткевич говорил о Жорж Занд, Эйзенштейн разговаривал вчера с Вагнером. Позвольте мне поговорить с одним «творческим работником»:

«Как только искусство высших классов выделилось из народного искусства, так явилось убеждение в том, что искусство может быть искусством и вместе с тем быть непонятно массам. А как только было допущено это положение, так неизбежно надо было допустить,

что искусство может быть понятным только для самого малого числа избранных...

Так и говорят прямо теперешние художники: я творю и понимаю себя, а если кто не понимает меня, тем хуже для него... Но если большинство не понимает, то надо растолковать ему, сообщить ему те знания, которые нужны для понимания. Но оказывается, что таких знаний нет и растолковать произведение нельзя, и потому те, которые говорят, что большинство не понимает хороших произведений искусства, не дают разъяснений, а говорят, что для того, чтобы понять, надо читать, смотреть, слушать еще и еще раз те же произведения. Но это значит не разъяснять, а приучать. А приучить можно ко всему, и самому трудному. Так можно приучить людей к гнилой пище, водке, опиуму, так можно приучить людей к дурному искусству, что, собственно, и делается... Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем.

Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждения...

Не может быть непонятно большим массам искусство только потому, что оно очень хорошо, как это любят говорить художники нашего времени... Так что столь любимые, наивно принимаемые культурною толпой доводы о том, что для того, чтобы почувствовать искусство, надо понимать его (что, в сущности, значит только приучаться к нему), есть самое верное указание, что то, что предлагается принимать таким образом,— есть или очень плохое искусство, или вовсе не искусство!» [1]

Это сказал Лев Николаевич Толстой. На его слова ссылался с трибуны большого собрания Сергей Васильев.

В чем тогда был не прав Сергей Васильев?

Его цитата состоит из сдвинутых и абсолютизированных кусков. Если взять произведение, из которого она взята,— «Что такое искусство?», написанное Толстым в 1897—1898 годах, то окажется, что цитата смонтирована из высказываний, взятых с самых разных страниц.

Между тем надо брать и весь трактат в его сложности и в его выводах. Сам трактат занимает много страниц: он идет с 27-й страницы по 195-ю. Кроме того, он содержит прибавление и полтома вариантов. Основан он на том, что правда — это христианская религия, и правдиво в ней то, что соответствует ей, например «Повествование об Иосифе Прекрасном».

Толстой думает, кроме того, что понятно и правильно искусство его времени, то есть конца XIX века.

[1] «За большое киноискусство», М., Кинофотоиздат, 1935, стр. 113.

В этой же статье Толстой, как об этом речь пойдет дальше, писал о Пушкине, о балете, о Бетховене (стр. 144), о Золя, Бурже, Гюисмансе, Киплинге (стр. 145), что они непонятны и не нужны. Он считал «Дон-Кихота», комедии Мольера непонятными и бедными по содержанию (стр. 161). В музыке он признавал, «может быть, десяток вещей, не цельных пьес, но мест, выбранных из произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Шопена, приближающихся к требованиям всемирного искусства».

В примечании он пишет: «При этом еще должен заметить, что свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства...». Исключение делает Толстой для своих рассказов «Бог правду видит» и «Кавказский пленник» [1].

Нет ничего коварнее цитат: выпишешь хорошую мысль, сделаешь из нее карточку, поставишь ее в картотеку и забудешь, что было написано кругом: мысли, перезаписанные в карточки, черствеют.

Лев Николаевич говорил в разное время разное и всегда говорил серьезно, обдуманно, но он был человеком крайностей.

Трактат «Что такое искусство?» вместе с черновиками и вариантами занимают в 30-м томе Собрания сочинений 456 страниц и весь полон противоречий.

Цитаты из него нельзя приводить как окончательное решение вопросов:

1. Что такое искусство?
2. Для чего оно нужно?
3. Каким оно должно быть?

Приведу кратчайшую цитату. Толстой пишет, что получает десятки писем от крестьян — почему распространяются книги Пушкина, почему отмечают 50-летие его смерти...

Толстой сочувствует сомнению крестьянина: «Но каково же должно быть его недоумение, когда он узнает, что Пушкин был человек больше чем легких нравов, что умер он на дуэли, т. е. при покушении на убийство другого человека, что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные» [2].

Это написано в основном тексте трактата.

Толстой хотел быть аскетом.

Он отрицательно относился к опере и еще более отрицательно к балету. В той же статье он писал: «Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление. Так что никак не поймешь, на кого это рассчитано. Образован-

[1] *Л. Н. Толстой,* Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 163.
[2] *Там же,* стр. 125.

ному человеку это несносно, надоело; настоящему рабочему человеку это совершенно непонятно. Нравиться это может, и то едва ли, набравшимся господского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям» [1].

Это написано про русский балет, который в то время был лучшим балетом в мире.

Через тридцать два года по сценарию Г. Александрова была снята картина «Спящая красавица», заключающая в себе пародию на балет.

Картина успеха не имела.

Советский балет продолжал существовать, появились новые мастера, известные нам и всему миру. Оказалось, что балет нравится не только «развращенным мастеровым» и «молодым лакеям», но и «образованному человеку» и «рабочему человеку».

Васильев неправильно принял как вечный закон высказывания Толстого, противоречивые, несправедливые и постоянно им самим опровергаемые.

Как же относился Лев Николаевич вообще к старому искусству? Возьмем цитату из той же статьи: «Только благодаря критикам, восхваляющим в наше время грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила, в особенности Аристофана, или новых: Данта, Тасса, Мильтона, Шекспира; в живописи — всего Рафаэля, всего Микель-Анджело с его нелепым «Страшным судом», в музыке всего Баха и всего Бетховена с его последним периодом...» [2].

Дальше идет перечисление современных Толстому писателей и музыкантов: Ибсена, Метерлинка, Верлена, Вагнера, Листа, Берлиоза, Брамса, Штрауса и других.

Л. Толстой, решив, что для народа нужно другое искусство, сам писал народные рассказы, которые широко печатал в издательстве «Посредник».

Изменилось время, повысилась культура народа. Народ понял Толстого. Народ читает «Войну и мир», «Хаджи Мурата», «Анну Каренину». Народные рассказы почти забыты.

Некоторые из писателей и музыкантов забыты тоже.

Толстой мнения современного ему крестьянина расширил до общечеловеческого решения, считая тогдашнее отношение тульского мужика к старой культуре окончательным.

Но мы знаем из записи Гольденвейзера «Вблизи Толстого», что сам Толстой говорил, что во время его молодости Шопен считался не-

[1] *Л. Н. Толстой,* Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 31.
[2] *Там же,* стр. 171.

понятным музыкантом. Шопена потом сам Толстой любил и понимал, считая простым [1].

Понятное и непонятное искусство — это очень сложное явление. Искусство Софокла и Эсхила было понятно, вероятно, довольно узкому кругу свободных граждан Греции. Но оно пережило свое время. Его любили и Маркс, и Энгельс, и Ленин. Оно было основано на мифологии, но пережило эту мифологию и живет в наше время переключенным, измененным и понятным.

И такой строгий к себе писатель, стремящийся стоять на точке зрения крестьян, как Глеб Успенский, в свое время написал очерк «Выпрямила», в котором он рассказал о красоте Венеры Милосской, о том, как статуя нужна всему человечеству.

Всегда ли был понятен Сергей Михайлович Эйзенштейн? Не всегда. Картины его сразу не дали нам большого сбора, не были сразу приняты.

«Чапаев» Васильевых был сразу принят и понят.

Картина очень хороша и бескомпромиссна.

Можно это объяснить так, что искусство Васильевых выше искусства Эйзенштейна? Вряд ли Васильевы это думали, хотя они понимали ошибки Сергея Михайловича.

Кино стало известно всем, его везде смотрели, смотрели по многу раз. Те построения, которые по необходимости нужны в каждом искусстве, как бы лежат в его словаре, стали понятны зрителям. Опыт советского кино создал не только «Чапаева», но и зрителей для «Чапаева».

То, что казалось непонятным — перерывы действий, переносы места действия, наплывы, изменение точек съемок,— все это вошло в сознание нового зрителя.

Произведение искусства стало понятным.

Не надо думать, что понятное всегда лучше непонятного, хотя оно иногда гораздо более распространенно. Мы знаем по опыту проката, что картина «Анжелика и король» собирает гораздо больше зрителей, чем многие советские картины.

Значит ли, что наши картины хуже этих западных картин или что они менее понятны?

Есть старая русская пословица: «Толк-то есть, но не втолкан весь»; здесь смысл в том, что если важное высказывание или машина могут быть непонятны, хотя они нужны, то толк надо втолковать, освоить, не торопясь и не хитря.

[1] См.: *А. Б. Гольденвейзер,* Вблизи Толстого. (Записки за пятнадцать лет), т. I, М., 1922, стр. 2, 25, 146 и др. «Всякие замечания о сложности сочинений Шопена Толстой снимал, улыбаясь». См. *там же,* стр. 157, 192, 218, 223—229, 240, 242—247 и т. д.

Есть у нас в Москве площадь Маяковского. На ней стоит Маяковский. С правой стороны его на торцовой стене дома, стоящего на противоположной стороне улицы Горького, написаны слова Маркса: «Если ты хочешь наслаждаться искусством, то ты должен быть художественно образованным человеком».

Это дано в объявлении о советских художественных журналах.

Что такое понимание искусства? Приходит ли оно к народу даром?

В статье журнала «Ясная Поляна» Толстой говорил о «Яснополянской школе за ноябрь и декабрь месяцы». Многие страницы журнала носят беллетристический характер.

Однажды читали в школе «Вия» Гоголя.

На дворе была зимняя безмесячная ночь с тучами на небе. Перед этим в окрестности случилась страшная история: повар зарезал Авдотью Максимовну Толстую, жену двоюродного брата Льва Николаевича — Федора Толстого.

Шли ребята по лесу, и «они вспомнили кавказскую историю, которую я им рассказывал давно, и я стал опять рассказывать об абреках, о казаках, о Хаджи Мурате».

Ребята были увлечены, как говорил Толстой, «до жестокости». «Я кончил рассказ тем, что окруженный абрек запел песню и потом сам бросился на кинжал».

И тут дети опять заговорили об убийстве, но по-неожиданному:

« — Лев Николаевич,— сказал Федька (я думал, он опять о графине),— для чего учиться пению? Я часто думаю, право, зачем петь?»

«Как он перескочил от ужаса убийства на этот вопрос, Бог его знает, но по всему: по звуку голоса, по серьезности, с которой он добивался ответа, по молчанию интереса других двух, чувствовалась самая живая и законная связь этого вопроса с предыдущим разговором. Была ли эта связь в том, что он отвечал на мое объяснение возможности преступления необразованием (я говорил им это), или в том, что он поверял себя, переносясь в душу убийцы и вспоминая свое любимое дело (у него чудесный голос и огромный талант к музыке), или связь состояла в том, что он чувствовал, что теперь время искренней беседы, и поднялись в его душе все вопросы, требующие разрешения,— только вопрос его не удивил никого из нас».

Создание художественного произведения приходит к простоте через усложнения.

Накапливаются прямые событийные связи и связи ассоциативные. Произведение усложняется для того, чтобы возросла его емкость.

Создаются сближения далеко друг от друга отстоящих и внезапно связываемых моментов.

Ассоциативные связи приходят во взаимоотношения и, осуществляясь в показе событийных моментов, становятся сами смысловыми по-новому.

Событийные связи как бы ослабляются, подчиняясь смысловому рисунку.

В 1862 году для Толстого возникла тема страха и песни.

Искусство снимает страх, подымает героя над обыденным, вводит его в иное состояние, как бы надбытовое.

Первоначально это решается как ответ — для чего люди поют.

Тема уходит в подсознание.

Память о песне горцев не исчезает.

В 1875 году Толстой в «Сборнике сведений о кавказских горцах» находит предсмертную песню окруженного абрека, записывает ее, посылает, слегка подредактированную, запись Фету.

В 1876 году Толстой делает запись, которая потом становится окаймляющей темой будущей повести [1]. Сперва строка в записной книжке, потом она развита в дневнике:

«Вчера иду по передвоенному черноземному пару. Пока глаз окинет ничего, кроме черной земли — ни одной зеленой травки. И вот на краю пыльной серой дороги куст татарника (репья), три отростка: один сломан, и белый загрязненный цветок висит; другой сломан и забрызган грязью, черный стебель надломлен и загрязнен; третий отросток торчит вбок, тоже черный от пыли, но всё еще жив, и в серединке краснеется.— Напомнил Хаджи Мурата. Хочется написать. Отстаивает жизнь до последнего, и один среди всего поля хоть как-нибудь, да отстоял ее».

Вскоре после этой записи в первом наброске «Хаджи Мурата» Толстой писал о настроении, охватившем его при виде этого репья: «Молодец!» подумал я. И какое-то чувство бодрости, энергии, силы охватило меня. Так и надо. Так и надо» [2].

Начинается запись повести, которая называется «Репей». Это конспект. Но в нем уже закреплена сюжетная перестановка.

Сперва показывают отрубленную голову Хаджи Мурата, потом идет подробное описание его гибели.

Начинается собирание материала. Сменяются варианты построения.

Из материала выделяются отдельные предметно существующие, могущие быть показанными или как бы услышанными детали.

В окончательном тексте построение таково: ночь, Хаджи Мурат готовится к бегству. Нукеры его точат оружие. В это время все громче и громче, по мере того как приближается утро, поют соловьи. Пе-

[1] См.: *Л. Н. Толстой,* Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 585.

[2] *Там же.*

ние соловьев сливается с шипением и свистением оттачиваемого железа. Тут же дается текст песни Гамзата.

В основе лежит запись 1875 года.

Песня приводится, затихает и сменяется «соловьиным чмоканием» и шипением и изредка свистом быстро скользящего по камням железа.

Хаджи Мурат вспоминает о своей матери, о ране, которую она получила, о своем сыне, и событийная нить как будто обрывается.

В следующей главе показывают Марье Дмитриевне отрубленную голову Хаджи Мурата.

Вопрос о том, погибнет или не погибнет герой, снят. Он уже погиб. Идет анализ, как он погиб, но перед этим он оплакан женщиной и этим возвышен.

Рассказывается, как убежал Хаджи Мурат, как он был окружен, как пели соловьи, как вспоминал песню о Гамзате.

Нарастает бой. Рассказывается, как погибают нукеры Хаджи Мурата. Геройски погибает сам Хаджи Мурат. Перед этим он вспоминает, уже получив смертельную рану, врагов и друзей — это сделано пунктирно в одном абзаце. Но он продолжает сражаться. Наконец он падает: «Алая кровь хлынула из артерий шеи и черная из головы и залила траву».

Дан как бы натуралистический крупный план.

Враги стоят над Хаджи Муратом, как над убитым зверем. Но вот возвращается тема искусства, тема славы: «Соловьи, смолкнувшие во время стрельбы, опять защелкали, сперва один близко и потом другие на дальнем конце».

Идет возвращение к окаймляющей теме:

«Вот эту-то смерть и напомнил мне раздавленный репей среди вспаханного поля».

Между двумя тиранами, между Николаем I и Шамилем, на тщательно распаханном усмиренном поле один стоит Хаджи Мурат.

Песни соловьев напоминают слова о смерти храбреца.

Построение поздних вещей Толстого бесконечно сложнее построения «Севастопольских рассказов» и даже «Анны Карениной». Толстой шел, вобрав в себя опыт прозы Чехова, к одновременному показу предметов, звуков в их противоречии и точном столкновении смыслов.

Эта сложность поглощена силой выводов, которые делает сам эмоционально покоренный читатель.

Все лишнее убрано, вещь легка, как легкая конструкция, как скрипка, из которой удалено все, что не звучит. Она наполнена упорядоченным, направленным, построенным вдохновением.

Смысловое решение — запись Толстого:

«Так и надо. Так и надо».

Помню просмотр «Симфонии Донбасса» Дзиги Вертова. Прослушав и просмотрев эту картину, вышел я на улицу и пошел не в ту сторону, куда мне надо было идти: был оглушен. Прошло двадцать лет. Случайно я опять посмотрел эту картину. Она мне стала понятной. Во-первых, изменился способ проекции, иначе стали записывать звук. Во-вторых, изменился мой художественный опыт. Я больше видел и ближе подошел к тому, что предугадал другой художник.

Это не обозначает, что всякая вещь, кажущаяся непонятной, непременно станет понятна, непременно будет принята. Это обозначает другое — что не надо, если ты что-нибудь не понимаешь, считать вопрос уже решенным.

Тем не менее надо стараться работать так, чтобы тебя поняли сразу, хотя это редко сбывается.

Способный куплетист Ленский спел в водевиле при жизни Пушкина такой куплет:

«И Пушкин нам наскучил,
И Пушкин надоел,
И стих его не звучен,
И гений охладел».

Конечно, если бы в зале был Пушкин, ему было бы неприятно. Но он умел это преодолевать.

Он говорил так:

«Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно.
И не оспоривай глупца».

Таково решение гения.

Теперь поговорим о старости, потом вспомним молодость, необходимую, как свет для съемки и для получения четких снимков.

В кино есть печальный термин «уходящий объект». Поясню примером: когда снимают снег, то обычно опаздывают.

Все понятно: зимой темно, а весной снег тает. Надо попасть на такое время съемок, чтобы солнце уже пошло на весну, а снег еще лежал, иначе прекрасная натура пропадает.

Мы не раз возили снег на грузовиках.

Мне 78 лет. Я спокойно знаю, что я, как Лев Владимирович Кулешов, недавно ушедший — а он был меня моложе,— мы все уходящие объекты. Но все продолжается.

Есть солнце, есть снег. Надо снять, пока умеешь записывать. Конечно, ошибаешься. Все вещи мемуарного характера написаны с ошибками, потому что они написаны с точки зрения мемуариста, и

как бы он ни был осторожным — а я неосторожен,— все равно он напутает.

Когда Пушкин говорил о мемуарах, он жаловался на то, что рука останавливается с разбегу, когда пишешь, а то, что ты напишешь, другой прочтет спокойно.

Буду писать о молодости, о смелости.

Сейчас в исследовательских институтах иногда выделяют «мечтателей», устраивают заседания, на которых можно говорить что угодно, прикидывая разные возможности.

Отбирают, бракуют потом.

Где-то, кажется у Страбона или Геродота, рассказывается про скифов, что когда им нужно было принимать большие решения, то они обсуждали дело первый раз на пиру пьяные и принимали решение; потом трезвели и обсуждали тот же вариант на свежую голову и опять принимали решение. Если два решения совпадали — это правильно.

Мы были хмельны в двадцатых годах и не сразу протрезвели. Мы были самоуверенны, как птица, которая недавно научилась летать и не знает, что даже крылья устают.

Мы были молоды, но трезвая проверка многое оставила.

Эйзенштейну — теоретику, режиссеру и заведующему театральным отделом Пролеткульта — было всего-навсего двадцать два года. Это хороший возраст. Маяковский когда-то писал: «Иду красивый, двадцатидвухлетний...»

Сергей Юткевич на совещании 1935 года был тридцатилетним. Приехал он в Москву в 1921 году учиться, был своеобразным графиком, ходил в ЛЕФ и совсем не считал себя мальчиком. Тогда было ему шестнадцать лет. Через несколько лет он мне рассказывал, что хочет написать историю «ЛЕФ из-под стола». Он был так молод, что при нем многое деловое говорили, не стеснялись.

Но вот и он не молод. И опытен, и он не написал той главы в своей книге.

Сергей Юткевич пишет про первые встречи с Эйзенштейном интересно.

Вдохновение молодо в старости и мудро в юности.

Жил академик, очень прославленный не только у нас; я его знал мальчиком.

Ходил он к нам в Дом искусства в Петрограде, на углу Невского и Мойки; работал он у академика Иоффе. Был молод и влюблен.

В одном институте, для которого еще не нашли даже жести на вывеску, работал он вместе с ней, которую любил.

Вывеску все же написали: через год нашли на доме старую вывеску мясной или булочной, повернули и на другой стороне, загрунтовав, написали: такой-то институт.

Было ночное дежурство. Двое влюбленных, самозабвенных, как Ромео и Джульетта, сидели вдвоем. Перед этим они целовались первый раз, и ждали они чуда: они увидели невероятное в мире атомов, такое, которое потом выяснили десятилетия; они посмели увидеть, что процесс происходит не так, как он записан был старшими. Глаза влюбленных были открыты, как у пророков. У них было молодое счастье — их собственное и всем нужное.

Надо верить себе. Надо сохранять эту веру во что бы то ни стало, а лучше всего даже не знать, что это вера — считать, что ты живешь, как все.

Все должны дышать, все должны иметь вдохновение, вдыхая историю, будущее. В слове «вдохновение» живет измененное понятие «дыхание», а дышат все.

Встретились Юткевич с Эйзенштейном в знаменитом ГВЫРМе. Сидели в приемной комиссии Валерий Бебутов и низкорослый монгол Валерий Инкижинов, прославленный потом в роли потомка Чингис-хана в картине Пудовкина того же названия.

Прием шел по алфавиту. Эйзенштейн и Юткевич неожиданно оказались рядом.

Сперва их экзаменовали: предложили вопросы, заказав мизансцену «Шестеро преследуют одного».

Эйзенштейн начертил на доске мелом павильон с шестью дверьми, быстрыми линиями изобразив сложную и разнообразную мизансцену, напоминающую работу фокусника, который показывается из разных дверей в разных обликах.

Юткевич говорил, что отблеск этого решения, может быть, есть в постановке «Ревизора» Мейерхольда, когда из разных дверей показываются чиновники и все дают взятку Хлестакову.

Задача перевернута, декорация пригодилась.

У Эйзенштейна из дверей показывается один и тот же человек — нужен Хлестаков, потому что он ревизор.

Тут само преследование перевернуто. Чиновники ублажают одного человека, думая, что он их преследует, что они в ловушке.

Изображение часто состоит в опрокидывании «прежнего».

Когда мы начинаем работать, то присоединяемся к кибернетической машине работы всего человечества, никого не обкрадываем.

Художник, изобретатель используют опыт человечества, они могут работать и в группе, но каждый человек из этой группы использует общую работу человечества. Он работает выбирая, а не выполняя намеченное.

Но я боюсь уйти далеко от темы.

Двадцатидвухлетний и шестнадцатилетний подружились. Они делали совместные постановки, работали у Н. М. Фореггера.

Пародировали увлечение Немировича-Данченко опереткой.

Оба были театральные художники.

Оба стали режиссерами. Они встречались в кафе, которое носило название «СОПО».

Это был подвал на Тверской улице, напротив теперешнего телеграфа.

СОПО означало союз поэтов.

Там же устраивали доклады.

Там впоследствии любил сидеть Юрий Олеша — он жил в доме рядом, только выход был с проезда Художественного театра.

Было время, когда все выходило или казалось, что все выходит. Казалось, каждая работа кончится открытием.

Когда-то люди, утомленные изобретательностью Станиславского, говорили, что для Станиславского пьеса — только предлог для создания репетиции. Это неверно, потому что Станиславский искал истинную связность спектакля.

Но и Станиславский и Мейерхольд любили неожиданные решения, любили прикидывать их, превращать героев, переосмысливать мизансцены.

И взрослые и дети в искусстве и в развлечениях испытывают вдохновение и страх.

Молодые люди работали в Москве, работали в Петрограде. Катались около Народного дома на американских горах, которые на Западе называли русскими горами.

Это горы с рельсами. По рельсам катятся вверх и вниз специальные тележки. Американские горы в Петрограде расположены были у Невы, в конце тогдашнего Александровского парка, у Петропавловской крепости.

Каталась обыкновенно молодежь.

Вверх-вниз, вверх-вниз.

Люди вскрикивали на глубоких изгибах скатов. Я слышал эти крики, когда бывал у Горького на Кронверкском проспекте.

Окно комнаты Горького выходило на Неву. Из окна через деревья парка был виден шпиль Адмиралтейства и кораблик, который плыл среди тихих облаков неизвестно куда. Золотой кораблик, поднятый архитектором Захаровым на вечную прекрасную высоту.

А внизу работала фабрика визгов, люди радостно кричали.

Крики раздували механизмом катанья.

Сергей Юткевич в тихой квартире Эйзенштейна на Таврической рассказывал Сергею Михайловичу об этом аттракционе, и, по словам Юткевича, Сергей Михайлович сказал ему:

— А не назвать ли нам работу «сценическим аттракционом»? Ведь мы тоже хотим встряхнуть наших зрителей почти с такой же физической силой, с которой встряхивает этот аттракцион.

И на обложке к «Подвязке Коломбины» (была такая пародия, над которой работали два Сергея) появилась надпись: «Изобретение сценических аттракционов Сергея Эйзенштейна и Сергея Юткевича».

Впоследствии Эйзенштейн использовал термин в знаменитом «монтаже аттракционов».

Люди хотели овладеть зрительным залом, хотели сделать зрительный зал подвижным, хотели подчинить зрителя в кресле актеру на сцене.

Вполне возможно, что в то питерское лето и рождалась идея аттракционов. Тогда не было невозможного.

Я знал Юткевича по старому Петрограду. Пятна зеленых садов, незакопченных дымом заводов, синяя чистая Нева и молчаливые дома на пустынных улицах, маленькие огороды в разрывах домов и афиши о танцах, организуемых то заводом, то Балтфлотом.

Мой друг, скоро ставший профессором, очень академический человек, Лев Петрович Якубинский, в то время на миноносцах читал теорию стиха и объяснял людям, что значит строчка Блока: «И перья страуса склоненные в моем качаются мозгу». Перед ним сидели сильные, на подбор отобранные люди в полосатых тельняшках, сидели сложив сильные руки, думали, почему перья качаются в мозгу? Соглашались, что и это может быть.

Замечали, что слова «траурные» и «страусовые» как-то созвучны. Они сами в деревне слагали частушки.

Сергей Юткевич почти шутя, а может быть и всерьез, в книге своей «Контрапункт режиссера» рассказывает о том, как он с Сергеем Михайловичем разделили мир.

Ему достался Петроград, а Эйзенштейн должен был княжить в Москве.

Такой случай уже был в мире. Папа римский разделил мир по меридиану — одну половину мира отдал Испании, другую — Португалии, чтобы они не ссорились.

Но дело было не в разделах.

Молодежь трясла подмостки, как пиджак, из которого выколачивают пыль.

Потом пришло время ткать и шить.

КАК ПРОИСХОДИТ ПОИСК ТЕМЫ

Сергей Михайлович знал, что трудности далеко не случайны: режиссеру кино часто приходится думать, уже имея в руках снятую пленку.

Этого нужно избегать, но режиссеру, прокладывающему новые пути и особенно в такой период, как переход от немого кино к звуковому, избежать риска трудно.

Трудно и входить в режиссерскую работу.

Эйзенштейн рассказывал, как шли пробы его режиссерской работы на Житной улице (он пришел туда из театра). Поставил две пробы — и неудачно. Он вспоминает:

«Среди фауны кинематографии есть ведь и такая пташка — «буревестник в стакане воды». Некоторую обузданность и здесь иметь не вредно.

С другой стороны, при срывах или неудачах часто не столько от безграмотности вообще, а от недостачи своей азбуки иных форм взамен уже отвергнутой азбуки общепринятой» (т. 5, стр. 220).

Свою тогдашнюю неудачу он объясняет так:

«Только лет через пять, после опыта двух последующих картин, эмбриональная заложенность этих приемов отчетливо формулировалась в положении о том, что сверх содержаний внутрикадровых последовательностей может возникать еще цепь содержаний, возникающих от столкновений кусков между собой, ведя как бы еще некий второй план более высоких идейных и эмоциональных осмыслений» (т. 5, стр. 220—221).

Это важное для Эйзенштейна высказывание сделано в 1932 году и отмечает трудности пути перехода к дальним смысловым сопоставлениям.

Сюжет часто рассчитан на «дальнее действие», на соотнесение удаленных, как будто бы не прямо связанных кусков.

Прошли события, иногда сменялись герои, и то, что было незаметно подготовлено в одном куске, связанное заранее подготовленным сигналом, оживает переосмысленным, законченным, разгаданным.

В «Стачке» отдельные эпизоды разрешаются тем, что бытовое превращается в трагическое.

«Броненосец «Потемкин» имеет свое разрешение — революция разбита, но не уничтожена.

Но многие попытки не были доведены до такого разрешения, не имели сюжетно-разрешающего осмысления, не имели дальнего действия.

Режиссеру нужен сценарий, а не только превосходство над кадром и овладение зрительным материалом, не только взаимоотношение зрительного образа со словом и с игрой актера. Ему нужно построение конфликтов в их развитии.

Ни одно изобретение не проходит без споров, лента должна быть изобретением, надо получить согласие на нечто еще никогда не созданное.

Так мы живем, нам нужны люди, свет, холст, бархат, транспорт, фанера, солнце, хороший директор, гениальный оператор. Нужны дубли.

Осаждали греки Трою. Теперь мы знаем, что Троя горела много раз.

Я говорю об «Илиаде». Про осаду, в ней изображенную, писал Пастернак:

«Не верят, верят, жгут огни,
А, между тем, родился эпос!»

Но посмотрите конец «Илиады»: Троя не взята и Ахиллес еще не сражен стрелой Париса.

История Троянской войны дорассказана в «Одиссее».

А между «Одиссеей» и «Илиадой» прошло много времени: в «Одиссее» уже первенствует железо.

Сергей Михайлович искал тему; тему он должен был согласовать с собой, с фабрикой.

Он был вождем, признанным всеми работниками кинематографии. Его называли «стариком» и признавали учителем.

Но как согласовать голос времени со своей судьбой, как выразить время в себе?

Эйзенштейн говорил, что у него столько замыслов, что они как будто существуют реально, как бы в виде томов; они занимают место в воздухе, они не исчезают, потому что они не были осуществлены.

Эйзенштейн по приезде в Москву был весь в планах неосуществленной эпопеи о Мексике. Он попытался замысел осуществить в монументальной картине о «Москве во времени»: отдельные этапы истории Москвы, противопоставленные друг другу, должны были дать картину с новым сюжетом. Сценарий не был начат, потом Эйзенштейн круто поворачивает и пытается создать картину «сюжетную» — это «Бежин луг». Картина была снята, переснята и погибла. О ней я буду говорить подробнее.

Эйзенштейн создал «Александра Невского». Это была удача. Тогда Эйзенштейн вернулся к мысли об эпопее, созданной из исторических кусков. По сценарию Павленко он хотел снять картину «Большой Ферганский канал».

В июне 1939 года Эйзенштейн и Э. Тиссэ приступили к сбору материала: поехали в Ташкент, Самарканд, Бухару, увидели мир древнего искусства, наполнились временем и пространством, захотели показать, как наше время разрешает те задачи, которые были неразрешимы для прошлого.

Увидали барханы, на которых лежали скорченные, крепкие и хрупкие стволы саксаула. Увидали широкие плоскости такыров, похожие на треснутые под напором столетий блюда.

Здесь была вода, была великая культура, была поэзия, создавалась музыка, создавалась нотная система.

Здесь были города, обгоняющие по своему развитию Запад.

Тамерлан пришел и разбил древнейшую культуру, разрушив систему орошения.

Теперь остались соленая глина такыров, пески.

Съемка была остановлена. Захотели, выбросив Тамерлана, изменить строение вещи.

Из истории нельзя выбросить историю.

Другого сюжетного построения Павленко и Эйзенштейн не нашли.

Сценарий остановлен.

Огромная культура, молодость, жажда работы, поручение времени, дав Сергею Михайловичу всерьез трагическую роль, не позволяли ему прекращать работу.

На Западе говорят часто, что кинематография не пошла по пути Эйзенштейна.

Частично это правильно, но на Западе Эйзенштейна знали по его статьям, выступлениям и по картине «Броненосец «Потемкин».

Картина «Октябрь» по самой своей теме не могла попасть на широкий экран. Она миновала Францию, недолго была на экранах Германии. В Америке ее знали кинематографисты — знал, например, Чаплин. «Октябрь» на Западе узнали только несколько лет тому назад. «Бежин луг» в фотографиях попал на экраны мира года три-четыре тому назад.

«Иван Грозный» (вторая серия) на экран попал через двенадцать лет после окончания работы.

«Бежин луг» основан как бы на судьбе одной семьи, на столкновении поколений. Но этот фильм подымает настолько древний и близкий для всех поколений конфликт, что он в то же время является монументальным.

Замысел этого фильма, его художественное значение понятны уже в съемках, в звучании кадров, в звучании смыслового сопоставления тщательно отработанного в живописном и образном смысле изображения.

Материал этого фильма был показан руководству несмонтированным, без отбора дублей. В этом виде никто не смог определить художественное значение произведения.

Советский Союз должен помочь миру узнать о художнике, созданном революцией и ей служащем.

Я не надеюсь выполнить эту работу один.

«Александр Невский» и «Иван Грозный» тематически связаны с предчувствием великой войны.

Эта война вошла в историю каждой семьи Советского Союза и положила грань в истории человечества.

Если в этих картинах и есть недоконченность и даже неверное изображение истории, то в них есть точные предчувствия.

Они — ветер перед грозой.

При рассказе о них мне придется говорить об истории для того, чтобы отделить в работах великого мастера временнóе от того, что останется вечным.

Я не смогу объять весь последний период жизни Эйзенштейна. Это дело многих людей, многих исследований.

Я в этой книге, скорее, мемуарист, но я мемуарист-теоретик.

«БЕЖИН ЛУГ»

29 июля старого стиля в 1907 году в Ясную Поляну к Льву Толстому приехало много детей — девочек и мальчиков. Они были разбиты на группы с разными цветными флажками, чтобы не перепутать и легче сосчитать толпу детей.

Предварительно полиция попросила из числа цветов выбросить красный.

Дети несли с собой маленькие свертки с хлебом, потому что нельзя было накормить внезапно приехавшую тысячу ребят.

Толстой очень устал от посещений: кого только он не видел. Но он увидел, что это посещение самое важное, самое веселое.

Вышел он к детям скоро — седым, бледным; очень волновался; пошел гулять с детьми; потом с ними купался. Плавал он до старости очень хорошо. Кто-то из детей спросил Толстого:

— Лев Николаевич, сколько же вам лет?

Он ответил:

— Ужасно много — семьдесят девять.

Дети рассматривали шляпу Льва Николаевича — белую полотняную самодельную шляпу. Мальчики спрашивали: можно ли сложить и положить в карман ее не смявши.

Оказалось, можно.

Лев Николаевич предложил бежать к березкам. Сам он не побежал, а вероятно, ему хотелось.

Когда дети уехали, старик сказал жене:

— Русские дети — орлы.

— Как жалко,— ответила Софья Андреевна,— что все они потом станут революционерами и экспроприаторами.

Она была благоразумна и по-своему права.

Это поколение сделало революцию.

Лев Николаевич на слова жены улыбнулся. Он знал, что «социальная революция — это не то, что может быть,— это то, что не может не быть».

Он знал, что наши ребята — орлы.

Тургенев в «Бежином луге» рассказал о мальчиках: они сидят у костра, перебрасываются побасенками, сторожат коней.

Кони дышат во тьме, пугаются. Мальчик идет во тьму искать, нет ли там волка? Он не взял с собой даже хворостину: знает — если закричишь, то прибегут товарищи. Может быть, он ничего не думал... ну волк, так волк, чего бояться волков?

На тему «Бежин луг» сценарий написал старый мой друг, ныне покойный, Александр Георгиевич Ржешевский.

Год его рождения 1903-й, умер он несколько лет тому назад.

Работу в кино начал он как актер: снимался в разных картинах дублером, беря на себя риск. Раз его наняли для того, чтобы он бросился в поток Волховской электростанции.

Случился при этом Юрий Тынянов, он отговаривал Александра.

Тот ответил: если уж приехал, неудобно, непрофессионально не выполнить задание.

Тогда бросили в воду сосновое бревно.

Оно нырнуло и выплыло расщепленное, как елка.

Юрий Тынянов увез актера с собой.

Ржешевский был человеком смелым. Рассказывал укротитель тигров, как Ржешевский на пари в шутку вошел в клетку с тиграми и не посидеть, а так, поработать с ними.

Тигр поднялся, положил ему на плечи лапы. Александр ударил зверя как бы шутя по уху, тигр недовольно снял лапы, потому что тот, кто дерется, очевидно, сильнее.

Тигр узнал в дублере дрессировщика.

Таков был А. Ржешевский: смелый, эмоциональный.

Он был рожден для того, чтобы прыгать с парашютом или стать летчиком-испытателем. Попал в кино, чтобы рисковать.

Тогда сценарии писались так: сперва либретто, где излагалось, что должно произойти, что будут переживать люди. Потом писался сценарий. Там давались методы или делалась попытка передать, как, какими способами, какими действиями будет изображено, передано состояние героя.

Вот этим трудным и новым тогда делом занялся Александр Ржешевский.

Писание сценариев тогда было занятием одновременно и легким и рискованным: прыгнуть можно, целым выплыть труднее.

Выработались штампы деления действия на отдельные моменты, указания мотивировки изменения точки съемки. Все это было уже скучным и, по существу, для режиссера ненужным. Удачи случались редко. Штампы осуществлялись легко.

В сценарии отдельные кадры, отдельные моменты писались краткими фразами и даже снабжались номерами: глаголы традиционно ставились в конце, а номерок вперед.

Сергей Михайлович говорил о таком способе создания сценария, что номерки у кадров похожи на бирки, которые привязывали к боль-

шому пальцу ноги покойников в морге, чтобы не перепутать покойников, знать, кому над кем плакать.

Вот почему ему понравилась эмоциональная декламация Ржешевского. Всеволода Вишневского такой сценарий тоже одно время привлекал.

Первый сценарий Ржешевского был осуществлен в 1930 году режиссером Желябужским.

Сценарий назывался «В город входить нельзя». В главной роли снимался Л. Леонидов; картина получилась хорошая.

Александр Ржешевский обладал способностью чтеца. Это не значит, что он не обладал способностью сценариста — нет, он как бы комментировал голосом цель создания кадра.

Он передавал в чтении не только содержание сценария, но и то впечатление, которое должен получить зритель от просмотра картины.

Следующий фильм был осуществлен в 1932 году Всеволодом Пудовкиным по сценарию «Простой случай». Всеволод чрезвычайно увлекся сценарием. Он снял к нему свой беспредметный пролог, изображающий весну, что было непонятно хорошо, как запев.

Сценарий был построен, как речь, или, точнее, проповедь.

Картина не имела успеха; были еще неудачи.

В 1936 году по сценарию А. Ржешевского «Бежин луг» Эйзенштейн начал снимать картину.

У нас одно время говорили о Ржешевском как о непрофессиональном человеке. Но мы знаем, что пьеса «Олеко Дундич», написанная Ржешевским вместе с Кацем, шла несколько десятков лет. Это безусловно талантливый человек. Не может быть, чтобы ряд талантливых и очень опытных режиссеров, сами выбирая материал, так ошибались. Но тут пересеклось несколько вещей.

Начало звукового кино.

Ведь что такое звук, как с ним работать, как он изменяет построение сюжета, как он входит в игру актера, который привык к безмолвию, никто не знал.

Это был перелом в кинематографии.

Не забывайте, что немое кино было кино с надписями. Значит, первая трудность, с которой встретился Ржешевский,— отношение изображения к слову.

Слово он ввел не только как высказывание героя, он писал сценарий в патетической форме, в форме музыкальной. Тогда еще я написал статью против него под названием «Берегитесь музыки».

Он был талантлив и преждевременен.

Бывают эпохи, в которых могут погибнуть талантливые люди, погибнуть потому, что они как бы первыми что-то нашли, что-то выразили. Они — водители тех кораблей, которые не дойдут до далеких

берегов, но оставят за собой след, хотя бы след в песне или газетной заметке.

Они — надежда искусства и опасность.

В американской кинематографии труд разделен: художники говорят «да», продюсеры — «нет». И «нет» сильнее.

Но когда-то Маркс говорил про разделение труда, что оно похоже на разрубленного человека, на рассечение его тела. Можно разделить стадии труда, но если их разделить, разломав без ведома человека, без его соучастия, то это значит отделить человека от жизни, выключить его из дыхания на многие часы.

Сценарий Ржешевского «Бежин луг» был остр, неглубок, очень талантлив и труден для довершения. Можно купить книгу, или картину, или скульптуру, потому что дело совершено, написано, ты его видишь — риск не так явен.

Кинопроизведение покупается посеянным. Это скрытое землей зерно для нового урожая — неизвестно, что вырастет.

Сценарий, конфликты его, его перипетии, столкновения идей — все неразгаданно. По одному и тому же сценарию можно снять очень не похожие друг на друга картины; в худшем, но легком случае создастся штамп — эрзац.

Сергей Михайлович начал снимать картину на такую тему: отец убивает сына.

На тему убийства в семье много раз писали трагедии, романы. Клитемнестра убила мужа своего Агамемнона. Сын Агамемнона — Орест убил свою мать. Агамемнон принес в жертву свою дочь Ифигению, потому что боги не посылали ветра греческому флоту. Правда, предание смягчало жертву: дева была похищена богами, оказалась в Тавриде — в нашем Крыму, стала жрицей и приносила человеческие жертвоприношения.

Авраам собирался принести в жертву Исаака. Об этом случае, который кончился довольно благополучно, все знают. В более позднее время фиванцы готовились к бою со спартанцами — лакодемонянами.

Плутарх рассказывает, что Пелопид, предводитель фиванцев, увидел сон, в котором за старые грехи, совершенные прежними потомками в этом же самом месте, боги требуют, чтобы им в жертву была принесена белокурая девушка. Это происходило во время сравнительно близкое к нам. Возникло смятение в лагере. Вспоминали, как Агамемнон принес в жертву свою дочь, говорили, что сон вещий, жертва должна быть принесена.

Пока предводители были поглощены этим спором и сам Пелопид находился в величайшем смущении, молодая кобылица, убежав из табуна, промчалась через весь лагерь и остановилась перед Пелопидом. Все обратили внимание на ее светлую масть, огненно-рыжую

гриву, ее резвость, стремительность и ржание. Прорицатель, сообразив, что это значит, вскричал, обращаясь к Пелопиду:

— Вот тебе жертва, чудак. Нечего нам ждать другую жертву. Бери ту, которую посылает бог.

Так человеческая жертва была заменена жертвой для того времени приемлемой — зарезали кобылу.

Такие темные сны беспокоят человечество и остаются надломами в его памяти.

Тарас Бульба в повести Гоголя убил своего сына за измену родине. Это тоже жертвоприношение.

В «Конармии» Бабель рассказывает в новелле «Письмо» о том, как, мстя за своего убитого отцом брата, сыновья убивают отца.

В романе Диккенса «Жизнь и приключения Николаса Никльби» злодей Ральф, враждуя с племянником героя романа, доводит до гибели своего неузнанного сына Смайка. Ральф, узнав о своем преступлении, убегает и вешается на чердаке, над люком, в том месте, «которое четырнадцать лет назад так часто приковывало к себе взгляд его бедного покинутого маленького сына».

В романе Диккенса «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» сын пытается убить отца, отравляя его.

Молодежь наша читает «Овод» Войнич. Там католический священник, согрешив, имел сына. Отец стал кардиналом, его пропавший сын стал писателем-революционером. Кардинал узнал о судьбе сына, уже приговоренного к смерти.

Потом, во время богослужения, он бросил чашу с причастием на землю, говоря, что никто не думал о страданиях бога-отца, когда был распят Иисус.

На ту же страшную тему Ржешевский написал сценарий. Это история Павлика Морозова — пионера, который выступил против своего отца и был им убит. У нас в Калининской области сравнительно недавно один сектант зарезал сына. Он решил, что человечество гибнет, и, очевидно, бог — он верил в бога — снова требует человеческой жертвы. Жена его была той же веры. Они совещались, кого из детей убить. Убили самого любимого.

Вот видите, какую кровавую историю взял Ржешевский в тяжелое время, когда переламывалась человеческая психология.

В сценарии все происходило на фоне русской природы, Тургеневым описанной, на фоне ночного разговора веселых добрых русских детей.

Картина до конца использовала сценарий, но переросла его.

Ржешевский нашел пути: показал отца не кулаком, а подкулачником, замешанным в поджоге. Показал, что сын, когда хотят совершить самосуд над кулаками, спасает их. А потом погибает от руки отца.

Я друг режиссера, но думал о многом не так, как думал он; я не был согласен со сценарием и считаю, что, хотя мы мыслим всегда структурами, созданными прошлым, величайшее счастье — это первичное прикосновение к действительности. Таким счастьем для Эйзенштейна был «Броненосец «Потемкин». Он создал там правду несомненную, понятную для всех.

В «Старом и новом», в истории беднячки Лапкиной, добившейся наконец удачи в жизни, переборовшей страх женщины перед мужчиной, ставшей руководителем мужчин, Сергей Михайлович тоже прикоснулся к жизни непосредственно.

В «Бежином луге» миф оспаривал миф.

Враги скрывались в церкви. Крестьяне громят церковь. Могучий мужик, толкая вереи царских врат, рушил их так, как сдвинул с мест колонны храма филистимлян Самсон.

Картина высоко мифологична. В ней было дыхание жизни, красота церкви, которую рушили, боль отца, боль и торжество сына.

Картина вызвала много споров, но она — великое произведение.

Если бы мы все были всегда правы, значит, мы все были бы гениальны и счастливы ежедневно. Пути искусства — пути совести. Сейчас ведь мы не согласны с тем, что ангелы спасают Маргариту в «Фаусте», не давая ей убежать из тюрьмы. Она должна быть казнена; ей должны отрубить голову; должна быть пролита кровь этой белокурой женщины, соблазненной дьяволом и богатым колдуном. Это обычно. Но обычное кажется законом дьявола.

Статья, написанная Сергеем Михайловичем по поводу запрещения картины, называется «Ошибка «Бежина луга». В ней не рассказывается о попытке исправить картину. В этих правках принимал участие Бабель. Многое было сделано.

Превосходны диалоги.

Слабее — навязанные, правдивые, но много раз использованные конфликты.

Съемка по новому сценарию тоже была остановлена.

Картина Эйзенштейна, основанная на ужасающем конфликте, была человечна.

В ней была боль от столкновения поколений и вера в человеческое решение.

Картина была прекрасна. Она была осуждена остаться не увиденной.

Я тогда позвонил Эйзенштейну. Мы переговаривались редко.

Он сказал мне:

— Самое страшное в том, что я это переживу.

Картину ругали долго, прорабатывали, как тогда говорилось. Но ругали не все. Режиссеры молчали.

Сергей Михайлович анализировал ее. Картина не была выпущена. Говорят, что коробка с ней была зарыта на Потылихе. Во время бомбежки Москвы снаряд упал рядом с ямой и уничтожил картину. Пера Аташева и монтажеры сохранили куски, обрезая от каждого куска несколько кадров.

Из оставшихся срезок позитива ленты смонтирована теперь картина.

Сейчас ее знают все. Устраивают выставки кадров.

Она не напоминает книгу с иллюстрациями. Скорее, она похожа на проход между стенами с фресками.

Эта картина подвигается толчками. Я видел ее несколько раз.

Она приемлема сейчас для нас.

Мы не злобимся, мы не ужасаемся. Мы пережили войну, пережили много ошибок, много признаний. Мы понимаем прелесть детей, показанных на экране, преступление и отчаяние отца, разгром церкви и слом сердец.

Картина не обязательно должна быть сейчас же показана. Даже странно говорить о праве на ошибку; ошибки дороги, но поиск часто дороже. Это тогда мало кто понимал.

Сергей Михайлович в 1940 году был назначен художественным руководителем студии «Мосфильм».

Уже был снят «Александр Невский», написан сценарий «Иван Грозный». В комнате руководителя «Мосфильма» сменялись режиссеры, он говорил с ними, сидя за маленьким круглым столом — письменного стола в этой комнате не было. Бывала здесь и Эсфирь Шуб. И вот что она написала в своей книге:

«Одно, что огорчило меня,— это висевшая на стене под стеклом фотография рабочего момента «Бежина луга» — внимательно что-то объясняющий школьнику, исполняющему роль Павлика, Эйзенштейн и восхищенный мальчик.

Это было уже после большого успеха «Александра Невского», а «Бежин луг» все еще не был забыт...

Когда Эйзенштейн с каким-то режиссером вышел из комнаты, я тут же сняла эту фотографию и, не дождавшись его, исчезла».

Сергей Михайлович нашел эту фотографию в квартире Шуб и сделал такую на ней надпись: «Эта фотография сперта у меня из кабинета на Потылихе. Я этим тронут и очень рад» [1].

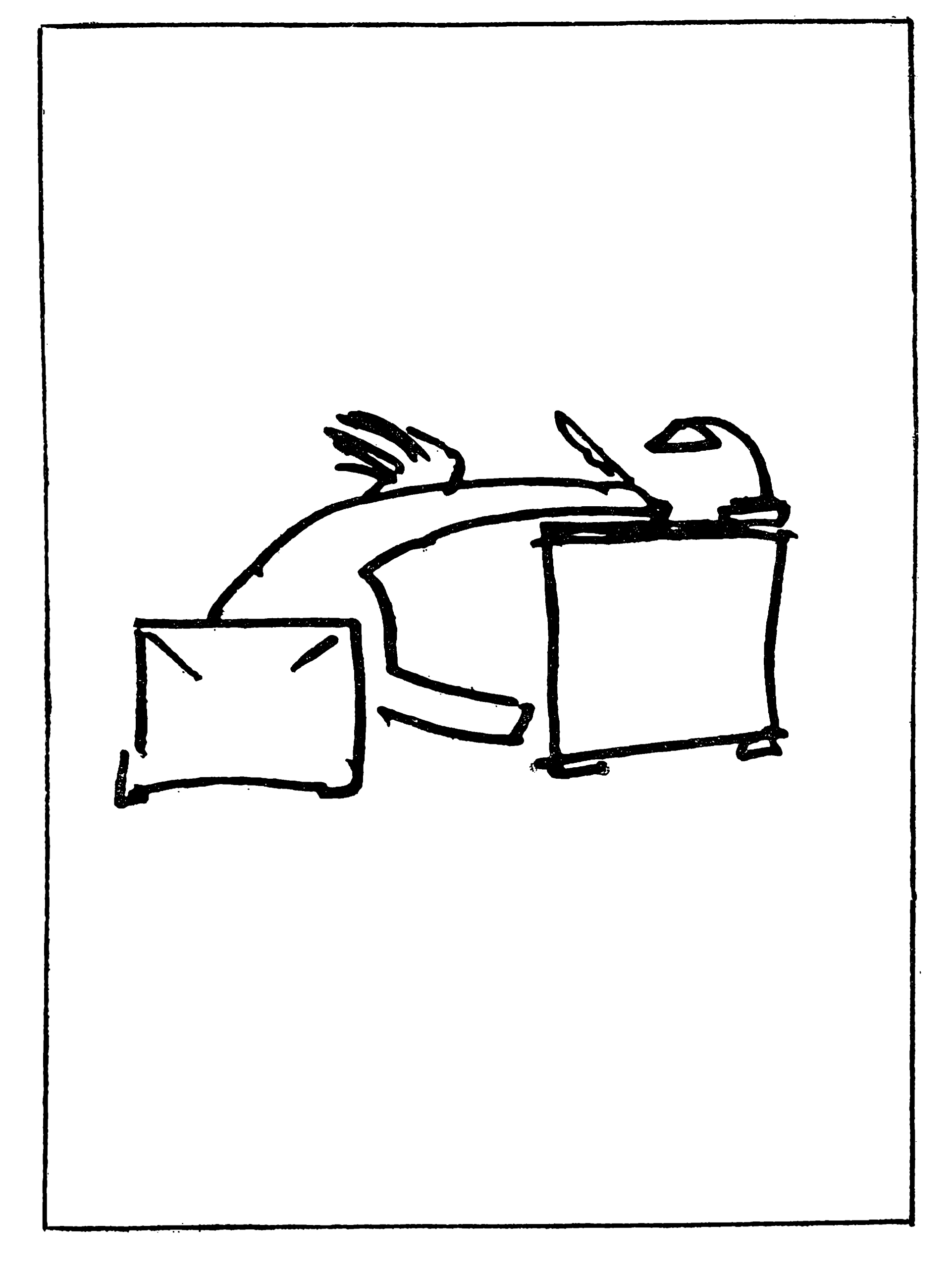
Я думаю, что он этой заботливостью был еще больше озадачен, чем обрадован.

То, что мы называем ошибками, то, что мы признаем ошибками, не проходит. Осень — это не беда для дерева и для многолетних цве-

[1] *Эсфирь Шуб,* Крупным планом, стр. 137.

тов. Это начало работы на будущую весну. Зима — продолжение жизни.

Эсфирь Шуб неглупая женщина, хороший мастер. Она сделала умную ленту о падении династии Романовых. Но если бы у нее было много сил, то она стала бы бульдозером, который снимает старое для того, чтобы строить новое, снимает старое как ошибки. Но ни храм Василия Блаженного, ни стены Кремля, ни архитектура старой Мексики, ни готика, ни русские рубленые храмы, ни Чаплин — не ошибка. Это рост человека. И может быть, именно в детстве человек содержит в себе больше всего ростков нового, больше будущего, больше споров. И детство не проходит, оно возвращается в другом поколении, переосмысливается. И путь по Мексике и «Бежин луг» и сейчас живы, хотя Эйзенштейн умер уже давно. Он умер пятидесятилетним.



Картину «Александр Невский», снятую в 1938 году, после возвращения Эйзенштейна из Мексики и после «Бежина луга», многие считали компромиссной и, удивляясь на историчность темы, даже упрекали ленту в оперности.

Жизнь человека закрепляется в матрицах искусства, прошлое продолжает существовать как структурная данность, могущая включаться в новый этап жизни.

Существовал когда-то персидский царь — впрочем, я забыл точную этнографическую принадлежность царя и название его государства. Он призвал гадателей и спросил:

— Какая ждет меня судьба?

Нерасторопный и неосторожный гадатель ответил:

— Горе тебе, царь, ты останешься одиноким, люди, которые тебя окружают, умрут, тебе не с кем будет говорить задушевно.

Царь умел принимать быстрые решения; он велел отрубить голову гадателю. Одновременно он вызвал другого.

— Ты будешь счастлив, царь,— спокойно сказал гадатель, уже зная об отрубленной голове,— будешь жить долго и переживешь своих современников.

Второй гадатель получил награду.

Что же касается царя, он действительно мог жить и подолгу грелся на солнце, по-стариковски даже летом надевая валенки.

Я думаю, что у скифов были валенки, были же они у персов. Валенки летом у нас в России прежде надевали старики, сидя перед домом. Может быть, они продолжают какую-то традицию.

Живу долго, еще не дожил до покупки валенок. Но мне нужно восстанавливать память друзей, к которым уже не могу писать письма. Счастье писателей и художников, что друзья наши не пропадают, а живут с нами и нас переживают часто в памяти людей.

Когда осенью улетают на юг журавли, то, конечно, молодым птицам трудно в обновку лететь в дальнюю дорогу. Но старые птицы сильными крыльями раскачивают воздух, молодые попадают в ритм, и колебания воздуха помогают им лететь. Они летят в общей стае. «О журавли!..» — начинаются многие персидские стихотворения. Журавль в той поэзии — знак ухода, прощания с надеждой на возвращение. Раскачанный воздух не умирает, не поглощается сразу. Мы летим в ритме истории, облегченные великой раскачкой, в которую можно включиться с новым пониманием. Мы понимаем смену структур. Будем этим утешаться.

В истории, как говорил Гегель,— а люди в валенках любят цитировать,— в истории необходимость облекается в одежду случайности. То, что кажется пришедшим внезапно, «вдруг», происходит не с

нами, а происходит в великом рое человеческих сознаний, в великом потрясении общей среды, в изменении взаимоотношений, рожденных в новом из старого, причем пути продолжаются дальше, удлиняются, чего не знают журавли.

Бабушка Сергея Михайловича умерла на паперти Александро-Невской лавры. Сергей Михайлович рос на Таврической улице, сравнительно недалеко от лавры. Серебряная рака над могилой Александра Невского или над каким-то условным куском земли или костью, обозначающей след героя,— это торжественное серебро сверкало над началом жизни Сергея Михайловича. В начале войны, первой мировой войны, той войны, которая вырвала из привычной жизни молодого студента, и раскрутила его судьбу, и бросила его, как камень из пращи, на фронт, в начале войны мальчик проехал через старые реки древней России, мимо старых церквей, которые стояли над водою, встречая и провожая мальчика.

Снимая картину «Александр Невский», Эйзенштейн вернулся на родину.

Здания с годами врастают в землю. Ленинградские дворцы подрезаны подсыпками, и если бы вы захотели увидеть дворец Меншикова, то должны были бы выкопать вокруг него широкий ров.

Домский собор в Риге, тот собор, который знал Сергей реалистом, стоит в глубоком рве, как будто выглядывая из могилы, заглядывает из прошлого в настоящее.

Те рыцари, которые шли в «Александре Невском», гоня в середине своих железных рядов полувооруженных слуг,— те рыцари пришли со стороны Риги.

В биографии молодого режиссера жили обе воюющие стороны.

Недалеко от Пскова, в песчаных холмах, в остатках морены, среди озер и сосновых лесов, лежит могила Пушкина. Она лежит на границе старой России, и рядом с ней развалины почти исчезнувшей старой крепости. Не зная или не вспомнив об этом, вспоминал в первой своей статье об Александре Невском Эйзенштейн Пушкина, связывая его с именем Александра Невского через книгу Ишимовой — детскую книгу, которую Пушкин читал в день перед дуэлью и, как крепкий человек, написал ласковое письмо писательнице, ободряя ее. Мысль об истории не оставляла поэта.

Приближалась война, новая война на старых границах. Сергей Михайлович в молодости видал недавние поля битвы, и еще не истлевшие кости воинов, и еще не заровненные окопы, должен был перед войной с Германией вернуться к старым границам, к старому спору, должен был снять картину об Александре Невском.

Сценарий писал П. Павленко.

Петра Павленко сейчас мало помнят. Он был талантливым человеком, много видал, знал Восток и Запад, работая в торгпредстве,

узнал семантику старых ковров, знал Кавказ, долго писал и не дописал историю Шамиля.

Характеры наций меняются. Нации перемешиваются при столкновении и обмениваются опытом. Но история грозна.

В книгах Плано-Карпини, посетившего Монголию в XIII веке, говорилось о том, что монголы просты и верны в обращении друг с другом, но высокомерны и жестоки с чужими. В них говорится, что монголы едят все, что можно разжевать, и грехом считают только есть грибы и трогать огонь ножом. Все остальное, если это делается не с монголом, считалось у них находящимся вне морали. Они потрясли мир, разъединив царства, снимали народы с места, наслаивали народ на народ, как будто читали книгу, перебрасывая страницы, увеличивались, как обвал, подавили Кавказ, растоптали Хорезм, пришли в Россию, разбили русских на Калке и пировали, покрыв пленных начальников досками, и предок Пушкина был «раздавлен как комар задами тяжкими татар».

Александр Невский княжил в Великом Новгороде — грамотном городе, городе, торгующем со всем миром, в городе вольном. Гербом у него было изображение ступеней и к ступеням прислоненный посох, а сам престол никем не занят.

Князья тут были гостями и начальниками рати. Посидят на троне и уедут.

Много приходилось говорить с Эйзенштейном и с Павленко о Новгороде, о татарах. Я писал тогда книгу «Марко Поло» и это время сравнительно хорошо знал.

Сзади на Новгород и Псков напирали шведы, сбоку напирали немцы. На Неве со шведами дрался Александр Невский. Братья его были карелы, и один из старшин земли Ижорской — Пелгусий, вероятно, родом карел, в христианстве Филипп, записывал подробности боя и имена убитых.

Тот Пелгусий, старательный христианин — он постился по средам и пятницам,— оказался первым русским военным корреспондентом.

С татарами-монголами воевать было невозможно. Ракеты были еще не изобретены, и даже бумажные змеи были дивом. На бумажных крыльях летал враг Добрыни — Змей Горыныч, может быть тот змей был родственником праздничных китайских бумажных змеев. Как достичь врага, до которого надо ехать годы и месяцы через города, через степи? Где найти этого врага, когда он сам разбросан по всему миру, имеет множество чужих столиц, где в войсках оказались тюрки, грузины, немцы, французы, иранцы и алланы?

Пришлось терпеть, отбиваться от шведов и немцев, терпеть татар.

Россия была сильна. Переяславский храм, стоящий в княжестве Александра Невского над озером, построен в несколько месяцев, как

это отмечено на его стенах; храм Кирилла, великий храм в Киеве, построен в два года и стоит до сих пор, без трещин стоит, вот только надо было сделать одну подпору, потому что часть фундамента пришлась на пещеры Киево-Печерской лавры, может быть, вырытые в те времена, когда не только не было христианства, но на местах, где сейчас стоят пирамиды, просто лежал песок. Была великая, могучая страна с великой живописью, с большими дорогами. Илья Муромец не только ехал на Чернигов, но и клал гати через болота. Строили дома со стеклом. Люди мылись не только в деревянных банях, но иногда в банях каменных (в Киеве!), умели делать эмаль. Все это было растоптано.

Но надо было оставить жар угля вдохновения народу, память о дорогах, знания ремесла великой радостной страны. И Александру Невскому пришлось близ села Михайловского, не так далеко от Новгорода и от Пскова, драться с рыцарями на Чудском озере.

Так не будем удивляться тому, что за два года до великой войны великий режиссер взялся снимать об этом картину. Прошлое не умирает, его нужно додумывать, в нем нужно уметь узнавать будущее.

От этой великой битвы осталось мало. Выловили из воды несколько сапог, две-три кольчуги; нашли Вороний камень, около которого шла битва; сохранились записи в немецких летописях, сохранились немногословные и русские записи; но все изменилось. Старые новгородские церкви и церкви Пскова, перед которыми когда-то площади были вымощены раздробленными звериными костями, а перед Поганкиными палатами в Пскове площадь даже вымощена была конским зубом — все это не разрушилось, но вошло в землю; внутри повышали полы, закладывали низы окон.

Был у Сергея Михайловича художником Константин Елисеев, друг по гражданской войне, соратник по первым работам в красноармейских клубах. Он известен как автор карикатур в «Крокодиле». Был молчаливый Эдуард Тиссэ, великий кинооператор, понимавший живописность переходов белого через серое в черное. Были актеры Н. Охлопков, Д. Орлов — превосходный знаток русской речи, прекрасный Н. Черкасов — в конных съемках его дублировал будущий герой войны Доватор. Была кинофабрика, она и сейчас стоит все там же, над почти уже не видной рекой Сетунью; вокруг нее лежали поля; весной еще цвели вишневые сады, росли яблони; тут когда-то были царские сады, и сюда привозили многие сотни лет назём из Москвы.

Недавно в них снимали «Войну и мир» и показывали зал Дворянского собрания в Москве таким, каким он выглядел бы через какое-нибудь невероятное увеличительное стекло. Получилось красиво, но дорого. Тут еще прибавили хрусталя на подвесках люстр.

Ледовое побоище случилось в апреле на льду, конечно. Лед потом окровавился. Зимние сцены очень трудны в съемке — зима, время сумрачное. Решили построить зиму. Ее строили без сосулек, без пара, без заснеженных деревьев. Строили не зиму, а бой. Срубили вишневый сад, выкорчевали, распахали и заасфальтировали огромное поле.

Потом покрыли его мелом, смешанным с нафталином. Одели войско русское и войско тевтонское и начали съемки.

Надо было выделить героев из новгородского сопротивления. Придумал Павленко кольчужника-патриота, который раздает армии сделанные и заново скованные кольчуги, а себе оставляет самую короткую, ту, которую никто не взял.

Сделали во дворе большой пруд, на пруду поставили мост. Но так как пруд должен был изображать Волхов, а Волхов — большая река, широкая, то мост поставили косо. На Волховском мосту, по старому новгородскому обычаю, дрались люди, если они в чем-нибудь не соглашались на вече. Тот, кто побеждал, сбрасывал несогласного в реку, и таким образом возникало единогласие.

Это старый славянский обычай. Был он не только у славян, но и у венетов — народа, родственного и славянам, и литовцам, и латышам, и пруссам. Венеты, вероятно, когда-то жили около Гдыни, Штеттина и в Венеции, на Адриатическом море.

Так вот, венеты при несогласии тоже сражались на крутых мостах своего города.

Герои прекрасной ленты Эйзенштейна встречались на мосту, дрались там, Орлова сбрасывали в воду. Хорошие были сцены, но они не попали в картину. Остались они в записях Эйзенштейна, в моей памяти. А как это произошло, я расскажу.

Простой сценарий написать труднее, чем сложный. Кино — дело длинное, настоящее. Бой у нас в кино почти реальный, только нет убитых. Вот дать из простых действий в историческом фильме, не вводя прямым путем любовной интриги, дать напряжение сюжетной тетивы очень трудно. Надо было создать историю плана боя.

Немцы сражались «свиньей»: они строили треугольник из рыцарей, в середине шла пехота. Эта железная масса, хорошо обученная, сминала строй противника. При каждом рыцарском копье было человек пятнадцать пехотинцев, которые довершали разгром. А рыцарь сам был почти неуязвим, вы это знаете по «Сценам из рыцарских времен» Пушкина. Можно было сбить рыцаря, но нельзя было его убить, потому что он кругом в кованом железе. Его можно было расколоть, как орех, развинтить, как машину, но для этого надо время, а времени на войне мало.

Сергей Михайлович рассказывает в своих записях, как появилась идея зажать тевтонское войско, как пришла мысль превратить прорыв в обхват. Сперва хотели показать, как раскалывают полено и как

застревает топор в полене, а потом вспомнили одну заветную сказку, то есть сказку шутливо-непристойную (их Афанасьев издал отдельно с пометкой, будто бы они изданы в Валаамском монастыре): там Заяц обзывал Лисицу разными поносными словами, а когда она за ним погналась, он увильнул в расщелину между березками, Лисица застряла, и Заяц ее сильно обидел. Эту сказку на экране превосходно рассказывает Орлов. Я книгу с этой сказкой подарил Сергею Михайловичу; он мне в ответ подарил очень детальный рисунок, что и как произошло с Лисицей. Рисунок был настолько техничен, что я его держать дома не смог. Сказка хорошая.

Что было замечательно в картине? Простота построения, ясность и мысль о том, что народное сопротивление технике возможно, что народ может победить даже при внезапности нападения. Лента оптимистична, в ней было многое угадано.

Сергей Михайлович говорил, что для кино в костюме самое важное — это головной убор, потому что в крупном плане головной убор занимает треть плана и все характеризует. Рыцарские шапки имели разные навершия: перья, гребни, звериные головы. Сергей Михайлович дал навершие в виде поднятой пятерни, и когда тевтон снимал шлем и поднимал его на руку, то получалось фашистское приветствие.

Лента вся поставлена с расчетливой пышностью и суровой историчностью.

Русское войско выглядело непрезентабельно, одето ненарядно. Центр его был уставлен санями. За санями стояли рыбаки с баграми.

Если вы посмотрите старые немецкие военные книги, написанные Дельбрюкком (его книги хвалил Энгельс), увидите, что длинные пики с крюками и длинные дубины-годендаги разного вида были оружием горожан и крестьян против рыцарей — рыцаря надо стащить с коня. Воспоминанием о таком оружии осталась алебарда, которую носили у нас потом будочники. Алебарда не столько топор, сколько крюк.

Бой снят Эйзенштейном под великую музыку Прокофьева. Прекрасно ожидание удара. Рыцари, их приближающийся железный клин все более грозен, все более внятен в музыке.

И тут паузы ожидания. Потом багры настораживаются.

Пасть армии, которая глотала вражеский клин, была сделана пророчески: все было добрым предвестием «котлов».

Картина со спокойными церквами, с трупами, которые везут на санях; в руках у трупов свечи; картина совестливой и очень кровавой войны. Ее напрасно несколько снобистски вычеркивают из лучших картин Эйзенштейна. Это патриотическая картина. Человек может быть за себя скромен, а за свой народ он имеет право на гордость.

Дети долго играли перед войной в Ледовое побоище. И танки Гудериана, которые на нас пошли, не стали совсем неожиданными.

На этой картине подружился Сергей Михайлович с великим музыкантом Прокофьевым. Гений Прокофьева сейчас определяет музыкальное мышление мира. Он, как и Шостакович, любил кино, любил изображение, которое можно монтировать, любил находить в музыке интонацию чувства, потому что другой великий человек и великий знаток души говорил, что музыка — это стенография чувств.

Несколько слов в заключение.

Когда идет большая съемка, то усталости нет. Свертывается пленка, склеивается, вкладывается в коробки, коробки превращаются в столбы. Режиссер спит тут же. Так бывало. А если он пошел домой, то ему будут сниться столкновения кусков и столкновения музыкального ряда со зрительным. А кроме того, это была первая звуковая картина для Эйзенштейна.

Он заснул. Ночью позвонили от Сталина, потребовали, чтобы картину прислали. Ночью же картина была прислана, просмотрена. Режиссера поздравили по телефону. Все было хорошо. Но сцена на мосту не попала. Ее еще домонтировали. И так она никогда в картину не попала. То, что она существовала, я могу доказать ссылкой на сценарий, напечатанный в шестом томе Избранных произведений С. М. Эйзенштейна. Но интересно по линии сценарной логики, что ни один критик, ни один зритель не заметил отсутствия той сцены, в которой встречаются герои: кольчужник, Буслай и другие новгородцы. Музыкально-смысловой размах картины был так силен, что через смысловой разрыв зритель перелетал, он взлетал на разгоне, как лыжник с трамплина.

А все же надо было вернуть этот кусок в картину.

Когда пишут сценарий, разные несчастья случаются. Лента вырастает в съемке, кадры превращаются в самостоятельные сюжеты.

Главное достоинство картины «Александр Невский» — четкость построения. Последовательно проведено сопоставление двух масс, двух судеб: рыцарской — нападающей; судьбы людей, врубающихся в чужую страну, и судьбы людей, защищающих свою землю.

Ледовое побоище — истинный центр картины.

Личная судьба Буслая и Гаврилы, судьба Ольги и Василисы — все второстепенно.

В том материале, который мы видим, Эйзенштейн считал 200 метров лишними. 200 метров мешали ему развернуть четкость боя; они уводили в частности.

Поэтому лента и случайно сокращена и в то же время удлинена не по воле автора.

У Сергея Михайловича Эйзенштейна нет сценария тщательней написанного, чем «Иван Грозный». Это работа противоречивая, спорная и очень тщательная. Сценарий большой — в наборе он занимает больше двухсот страниц. К сценарию Эйзенштейн написал для себя примечания очень сложные, открытые и договоренные. Вероятно, такой разбор «для себя» начат Станиславским.

Эйзенштейн перенял его через Мейерхольда.

Про каждого героя отмечено, чтó он делает, какова будет его функция в сюжете, как раскрывается образ, какова для героя цель эпизода, как в ней изменяются характеристика, образ, каково внутреннее содержание сцены. Так написано много страниц.

Это все материал отобранный, увиденный.

Это работа с четкой наметкой конфликтов, с обоснованием конфликтов, с разрешением конфликтов, и тем не менее этот сценарий не отражает возвращение Эйзенштейна к традиционной драматургии.

Не хочу сказать, что драматургия Шекспира, Чехова прошла. Хочу отметить, что драматургия исторического сценария в наше время, во время становления нового кинематографического искусства, во время нового овладения историческим материалом, не может повторить старых образцов, даже если это хочет сделать.

Однако в сценарии есть черты старой любовной схемы, они существуют как бы рудиментарно, дополнительно. И именно поэтому она не нужна, потому что она дает ложные мотивировки действующим лицам.

Первым браком Иван был не обременен ни неудачами, ни преступлениями. Анастасия Романова родила ему двух детей — Дмитрия и Ивана. Два раза болел их отец Иван Васильевич, и два раза бояре не хотели присягать сыну; они боялись, что младенец-«пеленочник», как тогда говорили, даст перевес группе Романовых, что это будет переворот в боярском правлении.

Рядом с Иваном Васильевичем жил его двоюродный брат Владимир Андреевич Старицкий. И отец его и он несколько раз уже были в опале; по понятиям феодальной России, права на престол у Владимира Андреевича были. Пережил Иван страх не только за свою семью, но и за свою династическую линию, за порядок перехода власти и даже за жизнь ребенка (отвергнутые претенденты на престол обычно умирали в тюрьме).

Владимир Андреевич не хотел присягать, но в результате присягнул. Это было при болезни Ивана, когда нужно было присягать на имя Дмитрия. Владимир Андреевич присягал, но не поставил печать к присяге. Мать его — Ефросинья Старицкая — печать не привезла.

Борьба была совершенно ясная, она шла не только между потомками Калиты, за ней была борьба старого феодального строя с уже укрепляющимся единодержавием.

Ефросинья Старицкая, та, которую в фильме прекрасно сыграла Бирман, в 1570 году подарила Троицко-Сергиевскому монастырю плащаницу — вышитое изображение Иисуса, лежащего во гробе. На плащанице, на правой кайме, Ефросинья вышила: «Сии воздух... («воздухами» раньше называли легкие покровы) сделан повелением благоверного государя князя Владимира Андреевича, внука великого князя Ивана Васильевича, правнука великого князя Василия Васильевича Темного». Такая же надпись имеется на плащанице 1554 года, пожертвованной в Кирилло-Белозерский монастырь. Там в надписи на кайме вышито, что она сделана повелением благоверного князя Владимира Андреевича, внука великого князя Ивана Васильевича.

Владимир Старицкий, так же как и Иван, был внуком Ивана III.

Ефросинья Старицкая как бы не забывала поддерживать притязания сына на престол.

Присяга на имя Дмитрия была принесена. В сценарии эта присяга косвенно мотивируется тем, что князь Андрей Курбский влюблен в Анастасию Романову. Происходит какой-то намек на возможную любовную интригу, вернее, на то, что Курбский рассчитывает при регентстве Анастасии оказаться при ней фактическим правителем так, как при Елене Глинской фактическим правителем был красавец боярин Телепнев-Оболенский.

Эта линия дана в сценарии, но она как бы и не нужна; идет или не идет любовная интрига, все равно борьба за власть тут неизбежна. Если любовная интрига используется в этой борьбе, то она должна быть выражена, а она дается только намеком. Этот намек изменяет характер Анастасии, потому что спор о праве на престол идет над одром больного Ивана, и спорят две матери — Ефросинья и Анастасия. При чем тут намек на то, что решающее значение имела любовь Андрея Курбского и его далекий расчет?

В сценарии есть условность изображения людей. Мы понимаем, что никак нельзя ввести борьбу сил целиком в художественное произведение. Но, выражая эти силы, не надо их изменять, перетолковывать, потому что тогда мы подменим ход истории, смешаем причины с поводами.

Кто такой был Владимир Андреевич? Владимир Андреевич был человек средний, во всяком случае, не великий, замученный страхом, который побуждал его даже на доносы. Но он был уже под Казанью зрелым военачальником.

У режиссера Сергея Михайловича Эйзенштейна были большие исторические знания и опыт в сценарной работе, но он иногда под-

давался инерции пестроты знаний. Конечно, обломки старых структур могут быть переосмыслены в художественном произведении и тогда сработают иначе. Но судьба Владимира Андреевича в сценарии цитатна. Образ сделан условно, безусловна гибель Владимира. Царь, разгадавший замыслы бояр, сажает Старицкого на престол, наряжает в царскую одежду, кладет ему на голову царский венец. Владимир Андреевич по слабости разума своего тем доволен. Но он забыл, а Иван помнит, что на царя готовится покушение, что в переходах стоит человек с ножом; переходы темные, и человек в царской одежде будет убит.

Мне Сергей Михайлович говорил, что он использовал сюжетное построение Виктора Гюго. Построение это мы лучше всего знаем по опере «Риголетто». Король соблазнил дочку шута. Шут решил убить короля. Но любовница короля — дочка шута — надевает королевскую одежду. Шут хочет убить короля, но убивает дочь. Это старый ход. Еще Аристотель говорил, что дух трагедии состоит не в том, что враг убивает врага, а в том, что друг убивает друга. Ефросинья радуется, увидевши в проходе лежащего ничком человека в царской одежде, потом узнает, что убит ее сын. Он убит по ее воле. Надевают на Владимира одежду царя, кругом танцуют опричники в кафтанах, подпоясанных золотыми шнурами. Весь кусок цветной, но не только цветной. Цвет подсвечен отблеском стен. Это самое высокое построение цвета в цветовом живописном кино. Танец опричников, его странный ритм, его несколько хлыстовский характер больше привлекают внимание зрителя, чем ложный царь на престоле. Тут историческое восприятие двоится. Басманов танцует, поставив женскую голову на плечо,— он и мужчина и женщина.

Все может быть, и мы не знаем о поведении Басманова, хотя он всеми обвинялся в мужеложестве. Оговоримся — то, что он носил ожерелье, и то, что ему подарили сарафанец,— это не дополнительные улики.

Сарафанец был и мужской одеждой, а ожерелье носили и мужчины, потому что воро́та боярских одежд были низко вырезаны. Но если мы уже уходим в эти отношения, то тут нужно быть очень точным, потому что Басманов в сценарии как бы является каким-то отзвуком Анастасии Романовой.

В примечаниях своих, снабженных рисунками, пишет сам автор: «Беспокоит Федька. Недоработана линия». В другом месте: «Щегольски одетый Федька «юлит» тут не только в сцене, но и... в драматургии». И дальше: «...в чем-то напоминает Анастасию». Сам автор пишет: «Последние доработки по Федору, Федор — Ersatz Анастасии» (т. 6, стр. 503, 512, 513).

Иван и его люди далеко не праведники. Но сюжетное развитие затруднено, и не просто разобраться в правоте и неправоте героев.

Между тем Сергей Михайлович, и его помощники, и люди, которые играли, готовили декорации, гримы, и множество советников не лгали. Сцена ложного коронования, ложного занятия престола — все это существовало. Иван сам был бахарем [1]-драматургом и любил страшное. Существовал Федоров — один из самых важных бояр. Он имел чин конюшего (а это было высокое звание), был одним из самых богатых людей своего времени. Его родовая Белозерская вотчина насчитывала более 120 деревень, расположенных на территории в 100 квадратных километров [2].

В чем винил Иван Федорова, мы не знаем. Про Федорова писали, что он имел обыкновение судить праведно, но писал это авантюрист Штаден.

Однажды, по возвращении Федорова из Ливонского похода, Иван Грозный позвал его во дворец и заставил занять царский трон. Затем он обратился к боярину со словами:

— Ты имеешь то, чего искал, к чему стремился, чтобы быть великим князем Московским и занять мое место.

После этого царь собственноручно заколол Федорова. Погибло много его слуг и крестьян.

Таким образом, мы видим, что в сцене с Владимиром Андреевичем Старицким использованы противоречивые куски. Это не выдумано, это не соединение вымыслов, но это вымышленное соединение возможностей.

Самого Владимира Старицкого отравили. Потом казнили отравителя.

Я не историк, я писатель, не буду прибедняться,— много читавший, не буду хвастать,— широко разбросавшийся, привыкший сопоставлять далеко разбросанные данные.

Кто такие были опричники, из кого состояла опричная дружина? Были ли это люди ну если не из народа, то из других слоев правящего класса? Эта мысль много раз высказывалась и оспаривалась.

Возьмем Басмановых. Басмановы принадлежат к роду Плещеевых. Плещеевы выводили свой род от знатного человека Федора Дьякота, выехавшего в XIV веке из Чернигова в Москву и бывшего боярином у великого князя Семена Гордого. Один из потомков Дьякоты был наместником в Костроме, получил прозвище Плещей, был боярином. Боярами были Плещеевы уже при царе Василии Темном. Это очень знатный род.

[1] *Бахарь* — сказочник. Трое слепых бахарей вечером по очереди рассказывали царю сказки.

[2] См.: *А. И. Копаньев*, История землевладения Белозерского края XV—XVI вв., М.—Л., 1951, стр. 927.

Знатных бояр среди опричнины было немало. Даже и Штаден говорил, что «князья и бояре, взятые в опричнину, распределялись по степеням, не по богатству, а по породе» [1].

В опричнину входили князья Барятинские, Барбашины, Вяземские, Засекины, Одоевские, Ростовские, Пронские, Телятевские, Трубецкие, Хворостинины, Щербатовы и многие люди из старомосковских боярских фамилий: Бутурлины, Воронцовы, Годуновы, Колычевы, Салтыковы, Юрьевы, Яковлевы.

Опричнина — своеобразная фаза феодализма. Борьба царя шла при помощи одних феодалов с другими феодалами. Сам Грозный, создавая опричнину, выделяя свой удел, действует как феодал, но как феодал, имеющий право распоряжаться другими.

Новое рождается в старом, но, во всяком случае, это не облегчение положения народа, не облегчение положения крестьянства в первую очередь.

Каковы были результаты опричнины? Прежде всего поставим географические и хронологические границы. Она была названа, если не создана, в 1565 году и была уничтожена или перестала упоминаться в 1572 году; семь лет — это немало, судя по результатам, по разорению страны, по памяти об опричнине.

ГЛАВА О ВЗЯТИИ КАЗАНИ

Стоит город Казань над Волгой, на реке Казанке. Здесь дорога и на Каспий и на Сибирь. Здесь был враг под боком.

Иван Грозный был не таков, как вспоминали его старообрядцы, но близость врага чувствовал хорошо.

Иван был, как он сам говорит в письме-послании Курбскому, привезен в Казань на лодке с малой охраной — он как бы жалуется бывшему другу на принужденность своего прибытия в Казань. В Царственной книге, в основном тексте, развитом вписками через семнадцать лет после основного текста, Грозный под Казанью не дан как воин, как военачальник и как создатель плана не показан, а он сам, несомненно, является редактором документа.

Царь не сражается, а молится; события развернуты по молитве. Каждой стадии молебна соответствует стадия боя.

Руководит боем не царь, а Михаил Воротынский.

Но бог оказывает помощь народу по голосу царя. Это очень древнее представление, восходящее ко временам более давним, чем времена Византии. Цари сажали деревья для того, чтобы земля была плодородна. Царь сходился с женщинами тоже для того, чтобы зем-

[1] Цит. по кн.: *А. А. Зимин*, Опричнина Ивана Грозного, М., «Мысль», 1964, стр. 345.

ля была плодоносна. Царь — первый жрец, царь — первый уполномоченный народа для разговора с богом, он создатель храмов, он главный даритель богу.

Царь богу друг. Русский царь молился. Бой был труден. У воевод не стало резервов. Им пришлось попросить у царя его личную охрану. Охраняло его более 20 тысяч человек. Часть охраны была снята — она довершила удар. После этого царь приехал во взятую Казань; казанский хан сдался.

Воины — казанские татары — вышли в поле драться, вышли испить смертную чашу.

Русский летописец записывает о подвиге их с уважением и внятностью.

Старший Басманов-Плещеев — Алексей Данилыч, один из создателей будущей опричнины,— в это время был под Казанью, но не на ее стенах. К Казани подходила подмога. Басманов, укрепившись на случайной позиции, отбил ту рать. Это был человек, про которого можно говорить, как про военного, с уважением. Он же при одном из татарских набегов, укрепившись со случайными людьми в разрушенной, брошенной крепости Рязани, отбил татар. Случилось это в 1564 году. Дрался Алексей Данилыч Басманов из-за стен с Девлет-ханом.

Что же сказать про военную роль самого Грозного? Он не был храбрым. Скорее, судя по его отъезду от боя под Москвой, он был «хороняга», но был он человеком дерзновенным. Он шел на большие предприятия и подымал людей, не всегда учитывая свои возможности, возможности страны. Он умел вести переговоры, запрашивать, выжидать, изменять решения. Но стойкости в тяжелых моментах и полного понимания положения у него не было, и от высокомерных насмешек в дипломатических бумагах он переходил к смирению, правда, тоже дипломатическому. Он недооценивал возможность сопротивления самого народа врагу. При успехах Стефана Батория растерявшийся Иван не учел упорства военного сопротивления граждан Пскова — города опального, города торгового — и собирался уступить больше, чем надо было уступить. Татарские набеги, наезды литовские прорезывали русскую землю, как копьем. Но земля оставалась крепкая, привычная к набегам. Земля Фомы и Еремы, которые тонули и выплывали, и уходили от татар, рубили деревья, начинали русскую историю земли, создавали храмы, новые дома, новую промышленность, по тому времени немалую, умели лить пушки и не хвастать этим.

Михаил Воротынский разбил Девлет-хана, крымского полководца, который вел с собой ногайцев, в пятидесяти верстах от Москвы, благодаря умелым ударам, устойчивости людей. Если говорить о последней войне, то фашисты рассчитывали на войну скорую, короткую, и

оружие у них было для быстрой войны: миномет, автомат, танк, похожий на черного коня,— пронзающее оружие.

На чем играло войско Гитлера? Оно проиграло битву под самой Москвой. Проиграло на том, что русское войско не поверило в то, что оно бито, не считало себя разбитым. И у противника в этот момент силы для нового удара не хватило.

Я нарушаю хронологию для того, чтобы показать, что дело Грозного не модель для войны, которую вели тридцать лет назад на нашей земле. Грозный бы такую войну проиграл. Народ, которым руководила партия, выиграл.

Лента Эйзенштейна в результате сказала, что не жестокость решает исход войны, и не опричники были первым русским организованным войском; если уж говорить об изобретении, то войско, получающее жалованье, питающееся из котлов, то есть из походных кухонь, носящее одинаковое платье, возящее артиллерию при себе, было создано позднее. Это не стрельцы и, конечно, не опричники, это войско Козьмы Минина, который дал первую наметку полевого постоянного войска.

В ленте Иван Грозный дан иконописно, как глава «Церкви Воинствующей».

Первая серия имела с точки зрения истории много натяжек, но в ней описана и нарисована искусной рукой фигура великого человека с его сомнениями, с болью и необходимостью решений.

О КРАСНОЙ ПЛОЩАДИ. ЗДЕСЬ ГОВОРИТСЯ О МОЛОДОСТИ ЦАРЯ

К 1941 году, когда мастер получил предложение написать сценарий об Иване Грозном, тема Ивана Грозного, тема измен, террора, казней и великого напряжения страны была самая злободневная.

Слово «злободневная» здесь даже мало передает горючесть темы.

В молодости Ивана Грозного загорелась Москва и восстал народ против Глинских. Глинские — родственники Ивана Грозного по матери; крупные бояре, очень богатые, по происхождению выходцы из Литвы. Насколько они были притязательны еще в своей литовской жизни, можно судить по тому, что один из Глинских, князь Михаил Львович, в бытность свою в Литве с братом Василием поднял бунт и обложил город Минск.

Минск взять ему не удалось, а Мозель он взял. Глинские заключали договора с послами московскими, молдавскими, крымскими, действуя как владетельные государи. Было это в 1508 году. Глинский отправился в Москву, где был принят весьма милостиво. Род Глинских и в Москве стал могущественным.

Во время московского пожара восстали против Глинских люди. Говорили, что Глинские-де вырезали у людей сердца, мочили их в воде и тою водой кропили деревянные здания, и от того и загорались дома.

Причиной восстания было, вероятно, угнетение людей сильной боярской группой Глинских и борьба с Глинскими других бояр.

Я пишу об этом потому, что для Грозного отъезд, бегство в Литву, было делом реальным, бытовым. Мать его из литовского рода и из русского племени.

В Литве было много русских; даже судопроизводство производилось там на русском языке или на латыни.

Но что же была такое сама Москва, каким был средний москвич, и что же был за город, в котором молодой Иван Васильевич короновал себя, приняв царский титул?

Москва была и тогда городом большим, чем Лондон, большим, чем Париж. В Китай-городе, по словам Маскевича (начало XVII века), было 40 тысяч лавок. В ней было больше тысячи церквей. Почти все храмы деревянные. От Москвы шли во все стороны реки. Она была новым путем с запада на восток, потому что старый путь был закрыт турками, взявшими Константинополь.

Был в этом городе высокий Кремль со стенами, сложенными по образцу стен Милана.

Лежал Кремль, как сердце в ребрах, между двумя реками — Москвой-рекой и Неглинной, тогда довольно широкой. К каменному высокому Кремлю примыкал Китай-город с приземистыми, новомодными стенами, приспособленными для подошвенного боя.

То место, которое сейчас славно как Красная площадь, тогда называлось Пожаром. Эта сторона, защищенная не рекой, а только рвом, была стороной, через которую могло прийти чужое войско приступом. Так ее и звали: «приступной» стороной. При опасности деревянные лавки, торговые ряды перед кремлевской стеной выжигали, чтобы враг, если он прорвется через китайгородскую стену, не мог скрываться в обломках зданий.

Город был богат, быстро рос. Жили в нем люди, которые много умели. Если при постройке Успенского собора рухнули своды, то это зависело не от того, что русские зодчие не умели возводить своды, а от того, что в тот раз они захотели повольничать — вывести своды по-новому; дело кончилось катастрофой.

Вот на этой нашей Красной площади после взятия Казани в честь победы поставили храм Василия Блаженного.

Строили его или два архитектора — Барма и Постник, или один архитектор — Барма по прозвищу Постник. Стройка сделана по образцу русских деревянных храмов. Это как бы сдвинутые высокие

башни. Причем каждая башня имеет свою вершину. Год храм стоял деревянным. Потом совершен в камне.

Кем был Василий Блаженный? Юродивым, московским сапожником. Когда он работал в подмастерьях, пришел к хозяину заказчик и заказал сапоги, чтобы были они без износу. Василий, выслушав заказ, засмеялся.

Заказчик обиделся. Василия хозяин бил: заказчик на другой день умер.

Сапожник был провидцем: он увидал, что недолго носить заказчику сапоги.

Эту старую историю Лев Толстой изобразил в рассказе для народа под названием «Чем люди живы».

Прослыл Василий-подмастерье предсказателем. Юродствовал, ходил зимой босиком, давал затейливые предсказания. Когда он умер, царь Иван, который считал Василия провидцем сердец и мыслей человеческих, пришел на похороны вместе с царицей Анастасией. Сам царь с боярами нес гроб.

Храм, около которого похоронен Василий, получил название — церковь Василия Блаженного. Потом был во имя этого провидца сделан к храму притвор.

Храм прекрасен.

Мне показывал храм Василия Блаженного Сергей Михайлович Эйзенштейн с кремлевской стены. Со стены храм логичен. Не только наряден он, но и прост, как цветок. У подножия его была вкопана батарея, защищая наплавной мост через Москву-реку, туда на Серпухов, туда к степям, в ту сторону, откуда набегали татары.

Москва была полна не только торговым людом, не только двором и церквами. Она была средоточием русской культуры.

Почему я так долго подхожу к теме «Иван Грозный»?

Был царь человеком большой культуры, тогдашней культуры. Много читал, любил цитировать, любил строить, понимал постройки. Был человеком великих замыслов и стремился одновременно и к Балтийскому морю, очень нужному морю, и к Каспийскому морю, тоже очень нужному, и к Черному морю, и к далекой Сибири. Старик Епишка в повести Толстого «Казаки» рассказывает легенду, что будто бы сам Грозный был на Тереке и дал правоустройство казакам, жившим тогда своею волею. А казаки были все старые, и бороды у них закрывали кинжалы, и были они смелыми людьми. А царь с ними говорил, как с большими воинами. Поговорил и ушел к себе, в «свою Сибирь».

Для Ивана Грозного русские реки были как руки обрубленные — все великие реки кончались в чужих землях.

Он хотел расправить плечи, владеть руками и дышать.

Это был большой человек, жил, сам того не зная, культурой народа, мыслями народа.

Толстой в 1870 году, читая историю Соловьева, записал, что кажется эта история списком преступлений: рубят головы людям, воюют русские с русскими, дарят послам соболей — но кто же поймал этих соболей, кто кормил всю эту страну?

«4 апреля. Читаю историю Соловьева. Все, по истории этой, было безобразие в допетровской России: жестокость, грабеж, правеж, грубость, глупость, неуменье ничего делать. Правительство стало исправлять.— И правительство это такое же безобразное до нашего времени. Читаешь эту историю и невольно приходишь к заключению, что рядом безобразий совершалась история России.

Но как же так ряд безобразий произвели великое, единое государство?

Уж это одно доказывает, что не правительство производило историю.

Но кроме того, читая о том, как грабили, правили, воевали, разоряли (только об этом и речь в истории), невольно приходишь к вопросу: что грабили и разоряли? А от этого вопроса к другому: кто производил то, что разоряли? Кто и как кормил хлебом весь этот народ? Кто делал парчи, сукна, платья, камни, в которых щеголяли цари и бояре? Кто ловил черных лисиц и соболей, которыми дарили послов, кто добывал золото и железо, кто выводил лошадей, быков, баранов, кто строил дома, дворцы, церкви, кто перевозил товары? Кто воспитывал и рожал этих людей единого корня? Кто блюл святыню религиозную, поэзию народную, кто сделал, что Богдан Хмельницкий передался России, а не Турции и Польше?

Народ живет, и в числе отправлений народной жизни есть необходимость людей, разоряющих, грабящих, роскошествующих и куражущихся. И это правители — нечестные, долженствующие отречься от всего человеческого» [1].

В то время Толстой увлекался мыслью о казачестве. Он говорил, что казачество создало русскую землю. Казаки брали Азов и сидели в нем, отбиваясь от турок.

Ходили на Крым, на Сибирь.

Грозный считал себя не только самодержцем, он считал самого себя выразителем всей России: думать за всех, все решать. Часть его решений совпадала с необходимостью, с волей народа, так как он был геометрической точкой, в которой пересекались воля, напряжение народа, но был он не только грозным, но и великим царем, а слово «грозный» тогда было словом обыкновенным. Князя ярославского

[1] *Л. Н. Толстой,* Полное собрание сочинений в 90-та томах, т. 48—49, стр. 124.

Василия Давыдовича тоже называли Грозным. А был он сравнительно небольшим владельцем.

Жизнь Ивана Грозного изменила значение слова «грозный», придав ему понятие «страшный», «свирепый», «угрожающий». До него эпитет «грозный» прилагался ко многим и нашим и западным государям.

Про Ивана Васильевича, великого государя, который исторически виноват в том, что не умел ограничивать задачи, которому не удавалось ссорить врагов — они приходили на него сомкнутыми рядами,— в предвоенные времена писали очень много и похвально.

Но не будем глухи к голосу Ивана Васильевича. Время ломалось на нем. Ему приходилось стонать. Сделаем «дубль», поговорим еще раз о Дмитрии-царевиче и о его судьбе.

Царь ездил на богомолье с женой и ребенком. Грозный — человек беспокойный, не находящий себе места. В обширном царстве он чувствовал себя запертым в клетке. Он метался, искал себе убежища в дальних монастырях, в мирное время он искал в монастырях поддержку в молитвах. Когда он уезжал, то пользующийся большим авторитетом Максим Грек, афонский монах, ученый человек, полузатворник, полувождь, дал знать Грозному, что не надо брать Дмитрия в дорогу. Царь монаха не послушал. На Шексне младенца потопили, передавая с одной лодки на другую. Говорили, что великий старец Максим Грек как бы предугадал беду Грозного. Но, может быть, он был не провидцем, а человеком, который знал беду и хотел отвратить ее.

Беда ходила вокруг дома Грозного. Царь был могуществен и беззащитен. Он строил вокруг себя стены, уходил в самые дальние монастыри.

Перебирал людей; допрашивали его люди — кто к нему прихож. Перебраны были повара, квасники, сторожа, бояре и рынды — не только, кто они такие, а с кем они были связаны. Но новые люди и чужие люди, привезенные с Кавказа, и немцы, взятые в плен, входили в новый клубок и могли стать новыми заговорщиками; новых и старых людей Грозный боялся.

Жены у него в доме мерли. Человек имел право три раза жениться. По просьбе Ивана Грозного ему разрешили четвертый брак. На последний, четвертый брак уже не устраивалась свадьба, а давалась молитва, благословение. Царицы умирали.

Никому нельзя было верить, и нельзя было создать такую опричнину, которая была бы своя.

Теперь вернемся на Красную площадь. Смонтированная временем и вдохновением, она прекрасна.

Красная площадь славна Мавзолеем Ленина, стенами Кремля, храмом Василия Блаженного, памятником Минину и Пожарскому.

Ивана Грозного прославляли в годы работы Эйзенштейна за организацию государственной торговли, за завоевание Казани, взятие Полоцка, борьбу за Балтику.

В Москве он жил, но ее не любил и к ней не прижился, создав опричнину.

Вот что услыхал и записал про разговор о Грозном в Кремле Николай Черкасов, игравший Ивана Грозного, услыхал на заседании, на котором Сталин разговаривал главным образом с ним, не обращаясь непосредственно к Эйзенштейну.

Н. К. Черкасов в «Записках советского актера» писал про картину «Иван Грозный», критикуя сценарий:

«В течение съемок... ошибки были резко усугублены исторически неверным изображением прогрессивного войска опричников и искажением образа самого Ивана IV, который был представлен человеком нерешительным, слабохарактерным, безвольным» [1].

ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ — МОСКВИЧ

В Москве родился Иван, здесь в Кремле похоронен, но за стеной Кремля, на холме, поставил он опричный двор — отдельный двор со стенами. Туда он ушел, как будто изгнанник. Пишет об этом один провинциальный летописец в 1564 году: «...великий государь царь... учинил у себя в Москве опришнину, перешел из Кремля-города из двора своего, перевезся жити за Неглинну реку на Воздвиженскую улицу, на Арбат, на двор князь Михайловской Темрюковича, и изволил государь на том дворе хоромы себе строити царьские и ограду учинити, все новое ставити. Такожде повеле и в слободе (Александровой. — *С. В.*) ставити город и двор свой царьский, а князем своим и боляром и дворяном велел в слободе дворы ставити и избы разрядные, и почал государь в слободе жити князь великий Иван Васильевич со всеми боляры своими, а к Москве стал приезжати з боляры своими на время, как ему годно» [2].

Двор был обширен, украшен, укреплен. В нем и было первое основание опричнины, или опришнины. Сгорел двор в 1571 году, когда Девлет Гирей сжег всю Москву.

С тех пор двор этот не восстанавливался. Сейчас на этом месте стоит Библиотека имени Ленина.

Царь сюда из Кремля переехал только через улицу, но старой Москве переезд тот и опричнине стоил дорого.

Царь надеялся на новое опричное войско.

[1] *Н. Черкасов,* Записки советского актера, М., «Искусство», 1953, стр. 138.

[2] *С. Б. Веселовский,* Исследования по истории опричнины, М., Изд-во АН СССР, стр. 41.

В 1571 году идет на Москву Девлет Гирей — крымский хан. Идет с ногайской ордой. С отрядами, набранными на Кавказе. Идет с большой силой. Вышли русские войска. Стали, как всегда, по линии Оки.

Во главе опричнины и земских полков, расположенных по обыкновению на Оке и в старых заокских городах, стоял князь Черкасский.

Опричнинские полки не явились в полном составе. Случилось так, что растерявшийся царь бросил свои полки и, не задерживаясь, скрылся в Ярославле.

Девлет подошел к Москве. Время было летнее, жаркое, сухое. Ветер на Москву. Девлет зажег город с края.

Московские дома хотя и разделены садами, огородами, но соединены были по улицам деревянными мостовыми. Крыши на домах деревянные, сверху покрыты дерном.

Ударили церкви в набаты, и набат этот все стихал, потому что сгорали и одна, и другая, и третья церковь. Все меньше звона, все больше было гула пожара.

Люди сбегались к Неглинной-реке и в ней тонули.

Люди бежали к Китай-городу, к Кремлю и сбивались, давились кучами в воротах.

Пожар все надвигался. Звону было все меньше. Задыхались люди в погребах.

Потом пожар подошел к Пушечной улице, там были и пороховые мельницы.

Они взорвались. Пожар охватил верха древних кремлевских храмов.

Когда через много времени вернулся царь, то казалось, что во всей Москве нет даже столба, к которому можно было бы привязать коня. Города Москвы не стало.

Трупы бросали в Москву-реку, проталкивали шестами — вода не могла их унести и в месяц и в полтора.

Девлет-хан угнал из Москвы великий полон на продажу и прислал к царю Ивану оскорбительное письмо.

И в следующем году опять пришли крымцы. Царь уехал в Новгород со всей казной, что благоразумно — нельзя отдавать все богатство врагу. Всего казны было 450 тяжких возов.

Поставил он земских бояр под начальством Михаила Воротынского. Воротынский с Хворостиным встретил татар далеко за Окой, поставивши гуляй-города — деревянные укрепления. Татары дошли до гуляй-городов, пытались их изрубить, подпалить. Сверху им рубили руки. И в тот момент из лесу неожиданно ударил мощный залп всей московской артиллерии (русская артиллерия была и в то время грозной).

Девлет-хан побежал. И большой мурза Дивей попал в плен. Ушли немногие тысячи из всего войска, которое шло на Россию, уже делило ее, назначало новых начальников на завоеванную заново землю.

Михаила Воротынского казнил царь в 1573 году.

ВСТУПЛЕНИЕ К АНАЛИЗУ СЦЕНАРИЯ

Сценарий «Иван Грозный» содержал в себе две серии. Написан он Эйзенштейном с большими стараниями, с большим вдохновением. Он начинался песнями и создавался вместе с музыкой Прокофьева. Это великое произведение.

Не все великое правильно, и не все великие люди — хорошие люди, и не все в неправильных вещах неправильно.

Прежде всего давалась в надписи характеристика эпохи:

«В тот век, когда в Европе Карл V и Филипп II, Екатерина Медичи и герцог Альба, Генрих VIII и Мария Кровавая, костры инквизиции и Варфоломеевская ночь, на престол великих князей московских взошел тот, кто первый стал царем и самодержцем всея Руси,— царь Иван Васильевич Грозный» (т. 6, стр. 204).

Время было страшное; оно не скоро прошло. У Диккенса в «Повести о двух городах», действие которой развивается в конце XVIII века, происходит заседание суда. Человек обвиняется в шпионаже. Что же должны были сделать с обвиняемым в том случае, если бы его признали виновным? Публике объясняют, что будет с обвиняемым:

«Выволокут его из клетки и вздернут, только не совсем; потом вынут из клетки, да и начнут кромсать,—а он гляди и терпи; потом брюхо распорют, все нутро вытащат, да на глазах у него и сожгут, а уж после этого — голову долой и туловище на четыре части разрубят. Вот это приговор».

То, что происходило в Москве в XVII веке, через сто с лишним лет, в еще более сложном виде и с большей изобретательностью делалось в Англии. Это мы должны помнить.

Как начинает свою эпопею Эйзенштейн? Он показывает сына отравленной матери — испуганного, худого. Иван сидит на троне в полном великокняжеском облачении. Перед ним с такой наглостью, что это и для мальчика понятно, пререкаются и продают интересы государства бояре. Утешает мальчика нянька песнями. Потом приходит князь Шуйский. Продолжают ссориться Шуйский с Вельским. Шуйский садится в кресло, кладет ногу на постель матери Ивана, ругает последними словами мальчика, и его мать замахивается на него. И вдруг Иван кричит: «Взять его!» Тишина. Бояре пятятся к дверям. Иван видит, что в дверях стоят псари. Тогда он спокойно

говорит: «Взять». Хватают Шуйского. Через некоторое время сообщает боязливо один из псарей, что они придушили боярина.

Угнетенный мальчик — тема автобиографических записей Эйзенштейна. Он сам чувствовал себя Дэвидом Копперфилдом. И эта сцена как будто сон, мечта угнетенного:

— Вот если бы я был царем, то я бы сделал так...

Шуйского действительно задушили псари и голову его бросили на улицу. Но произошло это не так. Задушили его свои соперники — бояре.

ГЛАВКА ОБ ОПРИЧНИКАХ: ОНА ДАНА КАК БЫ ДАЛЬНИМ ПЛАНОМ

Иван не мог, как бы ни хотел, уничтожить боярство, он должен был выбирать и выбирал между группами боярства.

Революционизировать опричнину — ошибка, считать ее демократичной — неисторично.

Дворяне и бояре, входящие в опричнину, действовали так же, как и земские бояре, вывозили у соседей их крепостных, увеличивая этим свои богатства. Страдали в этой борьбе крепостные, все более становящиеся рабами. Опричнина не упраздняла феодальную аристократию. Она миновала многие крупнейшие княжеские фамилии — Бельских, Шуйских, Романовых. Конечно, происходили сдвиги в правящей социальной группе. Приведу один зрительный пример.

Герберштейн оставил нам в описании путешествия в Московию изображение всадников-дворян в середине XV века. Дворяне едут на конях, посадка у них татарская — с согнутыми коленями, а не рыцарская — с распрямленными.

Одеты они сверх доспехов и шлемов в тегеляи, стеганые кафтаны, у кафтанов стоячие козыри, насколько можно разобрать по рисунку, внутри меховые.

Необходимость козырей в рукопашной схватке вызывалась тем, что хотя шея бойца и защищена кольчугой, но удар саблей по кольчуге мог убить или контузить всадника.

Высокий воротник был мягкой защитой шеи, гася остроту удара.

В мирной жизни бояре, в том числе и опричники, при Грозном носили ворота вырезанные, иногда надевали на шею ожерелье.

Когда ставили «Царя Федора Иоанновича» в МХАТ, у художников были сомнения. Но зрители помнили рисунки поздней боярской думы.

Боярская дума в конце XVII века сидела на заседании в шубах со стоячими воротниками. Шубы эти часто выдавались из царской казны и потом сдавались с проверкой, не попорчены ли они.

Боевой наряд среднего командира, который может принять участие в непосредственной схватке, стал придворным костюмом. Боярство размельчилось, одворянилось. Козырь стал знаком придворного звания, одновременно переставая быть военной одеждой, потому что армия поневоле перевооружалась, переходила на огненный бой.

Социальный сдвиг происходил.

А. С. Пушкин был не из тех Пушкиных, которые «боролись с царями», но происходил из младшей линии Пушкиных — тех, которые тоже имели земли, заселенные крестьянами, земли немалые, но в больших чинах не были, в боярской думе не сидели и не подымались выше звания стольника.

Драматург часто по своей воле или по воле случая переосмысливает героев. Фальстаф — герой Шекспира — был храбрым рыцарем, память о котором противоречила тогдашнему пониманию двора королевы Елизаветы и, может быть, даже мнению города Лондона.

Сергей Михайлович, приступая к работе над сценарием, полагал, что Грозный, как и Фальстаф, оклеветан, считал, что опричнина была прогрессивна, помогала царю победить феодалов. Спутником царя сценарист-режиссер выбрал Малюту Скуратова.

Мне пришлось об этом говорить с Эйзенштейном, расспрашивая о деталях сценария, и со многим я спорил.

Не могу точно восстановить разговора, я его тогда не опубликовал, разобью вопрос о Малюте на два: появление Малюты и смерть Малюты.

Эйзенштейн в сценарии начал работать монтажом эффектно написанных, но традиционных по своему строению сцен.

Не надо считать это за ошибку. Тут были и достижения. Толстой не только писал народные книги, но и учился у лубка.

О ТОМ, КАК ДАН НАРОД В СЦЕНАРИИ, И О ПОЯВЛЕНИИ МАЛЮТЫ В СЦЕНАРИИ И В ИСТОРИИ

Лучше всего показан народ в сценарии, когда идут московские люди просить царя вернуться на престол, а на них не гневаться.

По извивающейся в снегу тропе течет черной лентой толпа.

Царь смотрит на народ сверху. Царь дан в профиль и с приближением. Народ дан дальним планом в пейзаже.

Есть рассказ о том, как один царь, иногда это применяют к самому Ивану Грозному, велел каждому воину перед боем бросать денежку, а после боя взять ее.

По остатку он узнавал, сколько людей потеряно в бою.

У Сергея Михайловича в «Иване Грозном» воины-мастера представлены двумя именами — Фома и Ерема. Это герои народной шутливой песни: «А Ерема да Фома сели в лодку безо дна...»

Каждая следующая строка играет на синониме. Судьба людей одинакова, а словесное выражение их судьбы разное. И в общем, оба они неудачники.

Выбор Фомы и Еремы для имен воинов-техников, которые, вероятно, вновь были использованы в русском войске, мне кажется поспешным и пренебрежительным, хотя он дает дополнительный тон сценам штурма Казани.

Ерема и Фома перебивают эпический тон веселым рассказом о неудачниках.

Фома и Ерема имеют свое место в военном деле: куют пики и сабли, помогают пушкарям.

Народ до этого показан в бунте против Глинских.

Широко пользуется Эйзенштейн перестановками кусков. Перед казанским походом татарский посол передает Ивану нож со словами: «Великий хан нож посылает. Русский царь, позор не имей, русский царь, сам себя кончай».

Такая посылка ножа была. С похвальбой послал нож царю Девлет-хан после того, как в 1571 году сжег Москву до головешки.

В сценарии насмешка победителя переделана в похвальбу будущего побежденного. В искусстве это законно, тем более потому, что Девлет в конце концов был побежден.

Народ представлен Григорием, будущим Малютой Скуратовым, Фомой и Еремой.

Григорий Малюта — трудный герой для сочувственного изображения.

В сценарии Григорий Лукьяныч Малюта Скуратов появляется среди народа — бунтующих москвичей. Затем он укрупняется.

В Казани Малюта появляется у ног Ивана Грозного прямо из-под земли. Мотивирована эта метафора тем, что он делает подкоп под стены Казани, обозначает она то, что Малюта Скуратов — человек, созданный самой почвой России; он человек от земли.

Таков смысл метафоры.

Здесь сделан некоторый сдвиг.

Первое упоминание о Малюте Скуратове мы находим в описании карательного похода Ивана на Великий Новгород.

В Спасо-Прилуцком синодике читаем: «По Малютинские посылки отделано скончавшихся православных христиан тысяща четыреста девятдесять человек да из пищалей пятнадцать человек, им же имена сам ты, господи, веси» [1].

Таким образом, Малюта является перед нами уже начальником в деле, которое ужаснуло даже царя Ивана. Сам Грозный покарал

[1] Цит. по кн.: *А. А. Зимина,* Опричнина Ивана Грозного, М., 1964, стр. 405—406.

многих людей, которые принимали участие в репрессиях над новгородцами в 1570 году.

Но Малюта показан нам в картине Эйзенштейна как верная собака Грозного и как охранитель его сына.

Он держит младенца Дмитрия на руках тогда, когда идет спор между боярами, присягать ли этому младенцу или призывать на престол малоумного Владимира Андреевича.

Грозному надо было бояться за сына. Такой спор происходил в XV веке, когда остался внук великого князя Василия Васильевича. Отец Дмитрия, Иван Молодой, умер; одни говорили, что надо присягать старшему сыну старшего сына великого князя. Другие — что надо присягать сыну великого князя.

Кончилось тем, что сперва Дмитрий был признан наследником, а потом коронованным попал в тюрьму.

В 1502 году у него был отнят титул великокняжеский, запрещено было его упоминать в эктиниях.

В 1509 году он был посажен в цепях в тесную тюрьму, где он умер, как говорит летописец, «в нуже».

Дмитрию, сыну Ивана Грозного, действительно угрожала жестокая судьба, но Малюта с грудным младенцем на руках — это спор с традицией, очень острый.

Когда мне пришлось говорить с Эйзенштейном о Малюте, он мне сказал, сердясь, что историю всегда знают по кинокартинам. Когда-нибудь появится дом «Матери и Малюты».

Эйзенштейн, опираясь на сближение слов «Малюта» и «малютка», спародировал выражение «Дом матери и младенца». Кстати, разговор происходил на Москве-реке перед зданием бывшего «Воспитательного дома».

ГИБЕЛЬ МАЛЮТЫ

Гибель Малюты исторически более достоверно описана, чем его появление.

Малюта был человеком дальновидным. Одну дочь отдал замуж за Бориса Годунова, другую — за родственника Василия Шуйского.

Так незнатный дворянин оказался родственником двух царствующих домов и отцом царицы.

Когда Иван ликвидировал опричнину со строжайшим запрещением упоминать ее и произносить это слово, Малюта понял, что смерть приближается и к нему.

Он не был военным человеком, никогда не служил даже в рындах, то есть, по-нашему, не вступил даже в военное училище, но он пошел в атаку на стены замка и погиб при атаке.

Это смерть благоразумного и по-своему храброго человека.

Сергей Михайлович соединил эту смерть с общим кинематографическим местом, которое всегда производит впечатление на зрителя. Горит фитиль, сейчас будет взрыв, люди борются около фитиля.

В последний момент обычно поспевает помощь — и взрыв не состоится.

У Эйзенштейна это дано так:

«Замок Вейссенштейн. На рассвете».

Внутри замка фон Ольденбок готовит взрыв укрепления.

«Малюта со щита на щит летит. Войско за собой ведет. В подземелье вдруг — вопль отчаяния: посол смерть сообразил, к Ольденбоку в страхе смертном бросился, к фитилю тянется — фитиль затушить хочет. Держит Ольденбок немца рукою железною. К фитилю дотянуться не дает.

Огонь по фитилю бежит.

Подымается на сцену Малюта». Дальше идет следующая трагическая сцена:

«Третий взрыв — последний — раздается.
Башня вверх взлетает.
Камнями, балками на Малюту рушится.
Царский стяг нерушимо золотом в пыли кипит.
В исступлении Иван командует.
С войсками к Малюте торопится.
Силою нечеловеческою свод
собою Малюта удерживает.
Свободной рукой стяг протягивает.
Смену кличет.
Царь с войском торопится.
Грузно на Малюту стена ползет.
Держит стену Малюта одной рукой.
Другою стяг протягивает...
Ползет стена. Оседает.
Держит стену Малюта одной рукой.
Ногами-коленями упирается.
Стяг Волынцу передает» (т. 6, стр. 414—416).

Я не буду затягивать цитаты. Скажу, что Малюту, уже раздавленного, доносят до моря, до Балтики, к тому морю, к которому так трагически стремился Иван.

Откуда это взято?

Это сознательно взято Эйзенштейном, который хотел работать на проверенном материале сюжетного аттракциона, из Дюма. Дюма в «Трех мушкетерах» показал силача-простака Портоса, комического любовника жены скупца-нотариуса. Дама охотно делает любовнику подарки, но дарятся вещи плохие. Это унижает Портоса в глазах мушкетеров.

Но вот нотариус умер. Портос стал богачом. Теперь он мечтает о титуле. К нему приходит Арамис, ставший главой иезуитов и главой заговора против короля. Все это происходит в романе «Десять лет спустя». Заговор не удался. Ждут ареста. Портос бежит через пещеру, но происходит преждевременный взрыв.

Глава носит название «Смерть титана». По ходу романа нужен уже Портос полубог, наивный герой.

Свод пещерного прохода падает на Портоса.

Даю цитату:

«Портос ощущал, как под его ногами дрожит раздираемая на части земля. Он выбросил вправо и влево свои могучие руки, чтобы удержать падающие на него скалы. Гигантские глыбы уперлись в его ладони; он пригнул голову, и на его спину навалилась третья гранитная глыба.

На мгновение руки Портоса поддались под непомерною тяжестью; но этот Геркулес собрался с силами, и стены тюрьмы, готовой уже поглотить его, мало-помалу раздвинулись и дали ему распрямиться. Он показался в окружении мощных гранитных глыб, словно демон изначального хаоса. Но, раздвигая глыбы, давившие на него с боков, он тем самым лишил точки опоры монолит, лежавший у него на плечах. Этот груз придавил его и поверг на колени. Глыбы, находившиеся с обеих сторон и на короткое время раздвинутые нечеловеческим напряжением его тела, снова стали сближаться и присоединили свой вес к весу огромного монолита, которого и одного было бы совершенно достаточно, чтобы раздавить десяток людей».

Малюта погибает как титан, но и как герой фельетонного романа, как герой сюжетного аттракциона. Он гибнет, вырываясь из того положения, в котором знает его история.

Должен прибавить, что замок рыцари действительно взорвали.

ВОЙНА

Шла война между Францией, Англией и Германией. Ее сперва называли забавной, смешной. Потом рухнули страна за страной. Немцы стремительно наступали.

Мы пытались оттянуть столкновение. Фашисты увеличивали свой плацдарм.

Пришла война. Летом пришла. Война часто приходит, когда начинают зреть хлеба; наступают, чтобы обессилить врага, захватив урожай.

Бомбили Москву.

На чердаке высокого дома в Лаврушинском переулке, против Третьяковской галереи, дежурили с деревянными лопатами писатели, ожидая зажигательных бомб.

Бомбы оказались нестрашными, их можно было взять руками и выбросить.

Фугасная бомба прошла у ног Бориса Пастернака, пробила три бетонных перекрытия, взорвалась под пустой квартирой Паустовского.

Взрыв поднял пол. Пол уперся в тяжелый шкаф.

Было утро, когда люди вошли в квартиру Паустовского. Открыли дверь. Светило солнце. Вся комната в обломках. Клетка с канарейкой разбита, освещена солнцем. На разбитой клетке в луче солнца сидела золотая птичка и пела веселую песню; допела и упала мертвой. Она не заметила в песне смерти, пела по привычке — привыкла петь на восходе солнца.

На нас война пришла неожиданно и с обманом.

ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЧАПЛИНЕ

Англия была умнее Франции на Ла-Манш.

Америка умнее на океан.

Америка торговала и смотрела, что будет дальше.

Комик Чаплин, один из первых дальновидных, начал предостерегать Америку, он как будто предвидел Пирл-Харбор. Он выступал в Сан-Франциско на митинге Комитета помощи России. Он говорил о том, что пока только одни русские сражаются. Он уже сыграл Гитлера в фильме «Диктатор»; он понимал героя, которого сыграл, и знал глубину его дыхания.

Речи на митинге были сдержанны. Говорили, что русские, конечно, могут быть нашими союзниками, но они, в общем-то,— случайные знакомые.

На митинг пришли мирные люди посмотреть Чаплина. В грозном монтаже перед войной Чаплин на митинге был главным аттракционом.

Он выступил. Одет он в смокинг. Был необыкновенно элегантен. И это уже был аттракцион. Он был как будто совсем не Чаплин, поэтому его встретили аплодисментами.

Когда шум поутих, Чаплин произнес одно слово: «Товарищи!» Митинг захохотал. Когда прекратился смех, Чаплин повторил: «Именно так я и хотел сказать — товарищи!» Смеха уже не было. Зал недоумевал. Чаплин сказал: «Надеюсь, что сегодня в этом зале много русских, и, зная, как сражаются и умирают в эту минуту ваши соотечественники, я считаю за высокую честь для себя назвать вас товарищами».

Многие встали.

Чаплин сказал: «Я не коммунист, мне понятна реакция любого другого человека. Коммунисты такие же люди, как мы, страдают они

так же, как и мы, и умирают точно так же, как мы. Мать коммуниста — такая же женщина, как и всякая мать» (*Чарльз Чаплин,* Моя биография, стр. 405).

Он говорил сорок минут. Эти сорок минут много ему стоили.

Птицы летят, пеленгуя свой путь неведомыми нам способами. Они летят по древним путям, иногда повторяя изгибы отсутствующих берегов. Они летят на старые гнезда. Великие люди имеют свойство пеленговаться правильно и изумительно, и они говорят поэтому странные речи.

Чаплин потерял свою чужую родину, должен был уехать из Америки, потому что Америка перестала его узнавать, он начал снимать печальные ленты о новых временах. Он уехал удачно, с деньгами, в Англию, которая его тоже не узнала. Потом поехал в страну классического изгнания — Швейцарию. Так в пространстве между государствами, в благополучном вакууме, живет Чарли Чаплин, который скоро и по возрасту начнет нас удивлять: не бессмертен ли он? При нем большое количество младенцев, но они, вероятно, уже выросли, пока я о них думаю. Он даже имел время снять несколько картин про богатых людей, про их веселую жизнь, и удивился, что эти картины не имеют успеха.

Этот великий человек вспоминает в своей книге про Эйзенштейна. Он завидовал Сергею Михайловичу, считая, что за ним стоят поколения культурных и образованных предков. Это не совсем так. Поколений интеллигентов у Эйзенштейна три-четыре — не так много. Чаплин — сын актера и актрисы. Но Чаплин говорит про Эйзенштейна и его работу:

«Фильм Эйзенштейна «Иван Грозный», который я увидел после второй мировой войны, представляется мне высшим достижением в жанре исторических фильмов. Эйзенштейн трактует историю поэтически, и, на мой взгляд, это превосходнейший метод ее трактовки.

Когда я думаю, до какой степени искажаются события даже самого недавнего прошлого, я начинаю весьма скептически относиться к истории как таковой. Между тем поэтическая интерпретация истории создает общее представление об эпохе. Я бы сказал, что произведения искусства содержат гораздо больше истинных фактов и подробностей, чем исторические трактаты» (*Чарльз Чаплин,* Моя биография, стр. 321).

На этих словах мы кончим рассказ о втором герое этой книги — о Чарли Чаплине, бедном мальчике, о молодом актере, игравшем роль бедняка в котелке, который потом оказался единственным человеком в котелке, потому что мир надел уже мягкие шляпы. Он уходит из нашей книги, великий человек, Чарли Чаплин, гражданин

Швейцарии — страны, которая говорит на трех или четырех языках. На заводах Швейцарии приезжие рабочие, не граждане страны, они, вероятно, говорят на всех языках Европы.

Прощай, Чарли, живи долго!

ЦОКС

Обширная горная цепь Тянь-Шаня, говорят, получилась в результате великого стяжения пластов, нагромоздившихся складками.

Складки дугами обращены в одну сторону; они прерываются гранитными массивами, прорвавшимися через молодые породы.

У крутых складок гор Ала-Тау — части Тянь-Шаня — стоит город, красивый и крутой.

Кажется мне, он самый зеленый город в нашей стране.

Арыки, быстро текущие по улицам Алма-Аты, говорливы.

В конце складок гор лежит ничем не замечательный овраг Каскелен. Овраг изолирован и залит солнцем; в нем Эйзенштейн и Шпинель поставили декорацию Казани. Декорации всего мира сделаны из фанеры. Эта декорация построена из травяных матов и дерюги.

Бегучий разум Сергея Михайловича украсил декорацию крепости Казани флагами, знаменами.

Бегут складки от ветра.

Бегущие складки флагов дают глубину декорации; дают ей реальность. Рядом с материей декорация и вправду кажется каменной.

Здесь В. В. Горюнов, великий гример, собственноручно сколотил балаган, в балаган поставил кресло и к креслу сам приделал подпорку для головы актеров.

Эта подпорка отличалась от подпорок старых фотоателье тем, что гримы, создаваемые Горюновым, предназначены для съемки в движении.

Горюнов не гримирует — он делает скульптурное лицо, улавливает ход усов, понимает бег волос в связи со строением черепа, с движением лица актера.

Перед встречей с экраном, на котором все будет заснято в движении, в кресле спит Н. К. Черкасов.

Длинную жизнь прожил Черкасов.

Он рассказывал, что первая его роль — водоросль. Извиваясь, он в какой-то пантомиме передавал движения водоросли. Он до кино выступал на эстраде, имитируя датского комика Пата.

Прежде чем сыграть Дон-Кихота в ленте Г. Козинцева всерьез, он в каком-то эксцентрическом представлении выезжал в латах Дон-Кихота на велосипеде.

Актеры, режиссеры, художники нашего искусства прошли через эксцентриаду.

В эксцентриаде «фэксов» принимали участие прекрасный писатель Юрий Тынянов и глубокий знаток греческой трагедии и комедий Аристофана Адриан Пиотровский.

Молодой Черкасов играл старика, профессора Полежаева; профессор со старческой быстротой взбегал по университетской лестнице. Тонкие сильные ноги обвивались струящимися профессорскими панталонами. Сыграть молодостью старость, а не спрятать молодость сумел Черкасов.

Он умел воскресить тень Паганеля так, как мы прочли в молодости про Паганеля, географа и храбреца, в незабытых книгах Жюля Верна.

Он был Александром Невским и Горьким.

Кем он только не был.

Путь эксцентриады, если он проделан серьезно и вдохновенно, путь разнообразия театрального движения — серьезный путь.

Черкасов прилетел из Новосибирска в Алма-Ату.

Я не знаю, кем он был в Новосибирске; в Алма-Ате он был Иваном Грозным.

Он спал в кресле, его гримировали.

Он не был похож на Грозного, но он мог его сыграть.

Иван Грозный, как рассказывал про него Даниил Принц из Бухова, дважды побывавший в Московии в 1567 и в 1578 годах,— высокого роста; тело имел полное сил и довольно толстое; большие глаза его постоянно бегали, все наблюдали и никогда не были спокойны. У него была рыжая борода — густая и длинная; обритая голова с плотной щетиной почти красива. В гневе он был как бы безумен [1].

Царь был обременен событиями, устав от зрелища бега времени.

Время сжималось, подымалось складками гор, прорывалось извержениями.

Грозный не похож на сердитого старика с длинным посохом, изображенного в скульптуре Антокольского.

Грозный не разгадан, не увиден.

Во время разговора на церковном соборе, прозванном «Стоглав», обсуждались вопросы, как писать Иисуса: должен ли он быть благообразен или нужно показать смерть его мучительной и полной страданиями, как смерть всякого распятого.

Спорили.

Грозный сказал:

«Кому дано, тот бы писал, а кому нет — мало ли есть других занятий».

[1] Цит. по кн.: *С. Б. Веселовский,* Исследования по истории опричнины, стр. 49.

Людям, которые делали картину «Иван Грозный», «было дано». Дано им было в полную меру. Брали они вдохновение, как груз. Под грузом успевали разговаривать, вспоминая сегодня и завтра.

Вспоминая надежду.

Изменялся Черкасов по мере того, как изменялось познание Эйзенштейном Ивана Васильевича. Изменялась великая артистка Серафима Бирман, антагонист Грозного, человек одного рода с ним, одного дыхания.

Они боролись за корону, боролись жестоко, имея несходные цели.

В кино, если оно хорошее, почти все правда, только люди в нем умирают не взаправду, но парча, бархат, кожа, сукно — все настоящее; по-настоящему увиденное, прощупанное художниками.

В Алма-Ату приехал Я. И. Райзман — великий портной, человек, вобравший в себя немалую культуру старой Москвы, театральной и бытовой. Он по памяти передавал мудрые слова.

— Коровин мне говорил,— сообщал Райзман,— произведение никогда не должно быть до конца завершенным.

Репин писал грандиозное полотно «Заседание Государственного Совета».

Там люди похожи на стаю старых, местами позолоченных ярко-цветных птиц.

Они сидят перед нами и в профиль и в три четверти, иногда сидят так, что мы их видим сзади, как бы застав врасплох.

Они не завершены, они — окаменевшая рябь времени.

Они уйдут, протекут, уничтожатся.

В незаконченности реалистического рисунка — реальность.

Райзман кроил, переделывал, передумывал.

Эйзенштейн нарисовал более двух тысяч набросков для картины; она была уже вся увидена художником. Он дал набросок к костюмам Григория Малюты Райзману. Тот ему возразил:

— Сергей Михайлович, вы не до конца понимаете заказчика. Надо увидать, каков он, догадаться, каким он хочет быть; решить, что можно из него сделать такое, чтобы он удивился и обрадовался. В те времена, вы же знаете, в плечи кафтанов вшивались легенькие, довольно узкие, горбатенькие березовые дощечки.

Прибавлю длину их на два пальца — талия станет уже. Жаров прекрасный актер — это на нем сядет правдоподобно. Вы поймете, что тот палач был бы моим покроем доволен; тот костюм, который вы нарисовали, Малюта бы не надел, и в ателье были бы с ним неприятности!

Яков Ильич Райзман в Алма-Ате болел туберкулезом, простужался в огромном новом здании, на котором была вывеска: «ЦОКС», то есть Центральная объединенная киностудия.

Какое слово! Лучше любого прозвища.

Там снимал великий оператор Андрей Москвин.

Москвин долго работал с «фэксами», понимал, что черное и серое — тоже цвет.

Он умел снять по рисункам Альтмана в «Дон-Кихоте» дворец герцога так, чтобы в черном цвете видали цветной бархат, чтобы зрители домысливали его.

Эдуард Тиссэ был оператором, понимающим природу, движение воды, тень дерева, туман и человека в природе. Андрей Москвин годы провел в павильоне и мечтал о цвете.

Как Бетховен, в последние годы жизни глухой, слыхал свою музыку, так Москвин видел плохо; берег глаза для цвета, для цветового, а не для цветного кино.

Он мечтал о цветных тенях, о рефлексах стен, которые дают глубину цвету и помещают человека в пространстве.

Режиссер и оператор были счастливы, работая вместе в Алма-Ате, в здании с пышным названием «ЦОКС».

Это слово похоже на звук большого разбиваемого сосуда.

Много судеб разбилось на ЦОКСе в голодное время великой войны. Вспоминаю о многих, пишу о двоих.

Умер от истощения художник Всеволод Воинов. Это ему Эйзенштейн приносил свои стремительные, трагические рисунки. Художник сутками сидел над старыми книгами, изучал древние одеяния, делал эскизы костюмов, примиряя правду и вымысел. Эскизы, утвержденные режиссером, приходили потом к Я. И. Райзману. Умер Воинов в 1942 году, еще до начала съемок, и потому в титры не попал. Помянем его здесь.

В эпоху ЦОКСа надорвалось здоровье Бориса Свешникова, второго режиссера на «Иване Грозном». Помню его по другим картинам — энергичного, интеллигентного, скромного.

Зритель вторых режиссеров не знает, критики пишут про постановщиков. Второй режиссер обязан быть талантливым и незаметным. На его плечи ложится нелегкий труд подготовки съемок.

Эйзенштейн доверял Борису безгранично. Товарищи его любили, подчинялись, называли гениальным организатором.

Имя Бориса Свешникова должно занять место в замечательном списке эйзенштейновской гвардии, рядом с «потемкинской» железной пятеркой.

Это воспоминание — не упрек кинематографу в забывчивости. Преклоняюсь перед безвинными соратниками великих художников, теми, чьи имена зритель читает в титрах не запоминая. ЦОКС не разбился, он остался в истории кино уроком самоотверженности.

Пушкин в стихотворении о творчестве говорит:

«Знакомцы давние, плоды мечты моей...»

Пятна замыслов, стенографические записи впечатлений, неясные даже творцу, они оживают, становятся матросами на созданном волей художника корабле, и трогается громада, и спрашивает художник сам себя о пути:

«Но чу! — матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз — и паруса надулись, ветра полны,
Громада двинулась и рассекает волны...
...Плывет. Куда ж нам плыть?..»

В кино «матросы» — люди, живые люди, по-новому увиденные, превращенные.

Хаос человеческих существований, смесь генетических свойств раскладываются, как бы расписываются на карточки.

Так искала для Эйзенштейна Валя Кузнецова в многолюдной Алма-Ате бояр, татар, стрельцов, рыцарей, послов из Ливонии.

Находила их, как обломки выкинутой посуды. Режиссер узнавал людей, видел в них давних знакомцев и домышлял их, соединяя в ряды, изобретая нечто новое.

Так создаются картины.

Помню похожее на бедную оранжерею ателье Первой кинофабрики на Житной, зеркальные стены бывшего Яра, превращенного в съемочное ателье «Межрабпома», огромные ателье Потылихи, в которых дирижабль мог бы заблудиться. Переломанные коридоры Потылихи и согнутые коридоры Студии имени Горького.

В кинематографию легко войти, но трудно выйти; она изменяется сама.

Смены в искусстве мучительны.

Но в кино цветет настоящая дружба.

Люди растут, как в лесу растут, подгоняя друг друга ростом, деревья.

Так рос Эйзенштейн с Александровым, с железной пятеркой, с великим конгениальным с ним композитором Прокофьевым, с актерами.

А. Москвин как будто всю жизнь ждал Эйзенштейна.

Они вместе ткали ткань ленты «Иван Грозный».

Когда умер Эйзенштейн, приехал из Ленинграда Москвин. Оператор молча стоял у широкой кровати, на которой между масками и деревянными апостолами спокойно, закинув знакомое лицо и не драматично лежало тело в знакомом костюме.

Москвин молчал долго, потом заговорил тихо:

— Я попрошу подарить мне одну вещь.

— Бери любую,— сказала Аташева.

— Подари мне шапку Сергея Михайловича — черную, ватную.

Он ушел с этой шапкой; завещал положить шапку к себе в гроб.

Съемочное ателье — место необычайных, самим себе не признающихся в силе привязанностей.

Когда Эйзенштейн умер, жизнь обеднела.

Умер и А. Москвин.

Много людей кино легло на кладбищах.

Но искусство кинематографии не цокнулось.

Оно устояло на своих глубоких корнях.

«ГРОЗНЫЙ» В АЛМА-АТЕ

С очень маленькой группой из Москвы на восток уезжал со сценарием Сергей Эйзенштейн, оставив «Мосфильм».

Город Алма-Ата прежде назывался Верный. Сергей Михайлович застал этот город в то время, когда он все выше взбирался домами на склоны Тянь-Шаня. Склоны те идут зелеными этажами-холмами и кончаются снегом.

Внизу, через город, в арыках бежит, разговаривая, быстрая вода.

Зелеными столбами вбиты тополя в откос, по которому бежит улица.

Город врылся в выносы небольшой речки Алмаатинки.

Стоит в районе землетрясений и селей.

Тополя зеленью вбиваются в очень синее, изо всех сил синее небо.

Зимой иногда на Алма-Ату падает снег, снег опускается на деревья тихо-тихо.

Вдруг слышно, как откололась отяжелевшая ветка и обнажила желтое мясо ствола. Снег и горное солнце, жаркое солнце.

Круто построена Алма-Ата.

Кинофабрика расположилась в лучшем доме города, в Доме культуры.

Оказалось, что нет фанеры для постройки фундуса — щитов, из которых делают декорации. Сообразили, что растет в Казахстане крупный кустарник. Его зовут чий. Плетут из него маты, кладут на пол под кошмы. Когда начали делать декорации к «Ивану Грозному», то набивали на брусья маты из чия, а потом их штукатурили.

Владимир Луговской приехал помогать Эйзенштейну, писал стихи про него, называя Алма-Ату городом снов.

Город был наполнен людьми, залит людьми. Жили всюду: ставили перегородки, жили в подвалах и в фундаментах непостроенных домов.

Если ночью под городом попадешь в степь, то увидишь, как широко звездное небо; никогда не видал такого высокого, бескрайнего, прямо на земле лежащего неба. Кажется, что края неба подоткнуты под край земли, как простыня под тюфяк. Звезды лежат в траве.

Та страна была страной неведомой. Дикие, тонкие, как будто их засушивали между листьями огромных книг, борзые гоняли стада джейранов. Рядом — железная дорога, телеграфные столбы, и на них сидели орлы, потому что в той широкой стране не на что было сесть даже птице.

Это был край пустынный, край грозный.

Радио говорило об отступлении. Надвигался немец.

Сильно Сергей Михайлович не хотел уезжать из Москвы. Там он прожил всю свою творческую жизнь. На дворе кинофабрики были зарыты коробки с «Бежиным лугом», он все надеялся, что они воскреснут и выйдут из земли, он верил в торжество добра после победы.

Он работал, рисовал, гримировал, снимал, читал. Думал.

О ЦВЕТЕ И О ЗНАЧЕНИИ ЦВЕТА

Но он в то время был погружен в эпоху Ивана, и чем больше он туда погружался, тем больше понимал Ивана и уходил, не отказываясь сознательно, от того сценария, который уже был создан.

На окраине Алма-Аты зоологический сад. Сюда ходил Эйзенштейн. В зверях он видел своих друзей и людей своего времени и времени Ивана Грозного.

«Степные орлы с взлохмаченными перьями на голове похожи на тетку моего спутника. Безрогий олень с черными влажными громадными глазами похож на самого моего спутника» (т. 1, стр. 493).

Описывается барс, который в полной неподвижности уставился глазами на людей. Барс живет своей звериной полной жизнью. Как его будешь судить? Он высунул между прутьями клетки сильную и мягкую лапу. Он снежный тигр, он хищник, уходящий при погонях к ледникам.

Сергей Михайлович записывает:

«Назавтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова» (т. 1, стр. 494).

Дальше — обезьяны. В обезьянах поразила Эйзенштейна странность их логики. Бросили обезьяне морковку. Она соскочила к ней в три прыжка, не отрывая глаз от желтого куска. В поле зрения попадает белая бумажка. Белое — впечатление резче, чем тускло-рыжее. Морковь забыта. Обезьяна побежала к бумажке. Но она увидала ветку, которая движется. Движение интереснее цвета. Эйзенштейн пишет:

«Я так же прыгаю от предмета к предмету, как только в памяти подвернется новый.

Но, в отличие от обезьянки, я все же иногда возвращаюсь обратно, к первоначальному» (т. 1, стр. 496).

Сергей Михайлович не прав в иронии: он потому и может говорить о своей нелогичности, о прыгании от темы к теме.

Он всегда; преодолевая расстояние, возвращается к одной теме.

Этой темой для него тогда надолго был Иван Грозный, еще не разгаданный; была еще тема — цвет. Не цветное кино.

Овладев технически цветной пленкой, режиссеры устраивали в картинах выставки текстиля разного цвета.

Делали диваны, на которых лежали цветные подушки.

Это не так плохо для опыта, но это не раскрывает жизни человека, а закрывает ее подушками.

Сергей Михайлович жил тогда цветом: увлекался книгой Андрея Белого. Книга была написана в 1934 году. Называется она «Мастерство Гоголя».

Белый — великий мастер и теоретик — шел к той книге прямыми дорогами. Он хотел установить семантику цвета, смысловое значение цвета. Но мы знаем, что белый цвет у нас обыкновенно — цвет радости, нарядности. Цветут яблони; но бел и дым.

Есенин видит цветение яблонь как дым. Яблони цветут тогда, когда могут быть заморозки, их греют дымом.

Белый цвет обычно не цвет угрозы. Но Сергей Эйзенштейн одел рыцарскую рать в белый цвет.

Ряды людей в белых латах скачут на белом льду на серые ненарядные сани, на овчинные шубы русских воинов. «Александр Невский» была картиной великой, там в бою были различимы люди.

Черный цвет обыкновенно воспринимается нами как траур. Но черный цвет в мужском костюме старого времени был цветом нарядным, цветом фрака.

В «Мертвых душах» Гоголь описывает бал как тучу черных мух, садящихся на белый, только что наколотый сахар. Белое — дамы в нарядных платьях, черное — мужчины во фраках.

Семантика цвета очень сложна, потому что она зависит от монтажа, от смысловой фразы, от того, как в данный момент осмыслен цвет.

Белый считал, что в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» желтого цвета всего лишь 3,5 процента, в «Тарасе Бульбе» — 8,5 процента, в первом томе «Мертвых душ» — 10,3 процента, во втором — 12,9. Но можно ли складывать цвет, выделяя его из сцены? Можно ли складывать желтизну спеющего поля или желтизну золота с желтизной воска, с желтизной больного лица?!

Понять желтый цвет в стихах Есенина можно, только зная, помня, что поэт сам золотоголовый. Он говорил — «золотая моя голова». Он в стихах вспоминает, как жалеют сиделки в больнице золото его головы.

В разговорах иронически окрашивал он воспоминания об Америке в цвет ковров гостиниц и кабин лифтов.

Цвет, выбранный и попавший в художественное произведение,— цвет смысловой, часто иронически смысловой, часто он грозен и разоблачителен нежданно.

Прекрасный кусок снял в картине Эйзенштейн.

Сценарий ведь только дорога к картине. Он — запись возможного изобретения. Он не конструкция еще, хотя к нему уже прибавлены две тысячи рисунков.

Ивана Васильевича соборуют. На голову его кладут тяжелое раскрытое Евангелие — оно должно передать свою чудотворную силу прикосновением. Над головой идут страх, спор; виден один глаз Грозного — он подсматривает, что происходит.

Глаз Грозного вписан в треугольник раскрытой книги — так изображали в церквах всевидящее око.

Это глаз подозрения, страха — он станет глазом Малюты.

Эйзенштейн мыслит и закрепляет свою мысль графическими и цветовыми высказываниями, которые развиваются своеобразной системой. И в этом сила Эйзенштейна.

Одновременно он хочет ввести интригу, традиционную интригу.

«Иван Грозный» — лента не цветная. Но один кусок в ней цветной. Это великое цветовое воплощение мысли режиссера.

Царь приглашает Владимира Старицкого к себе, угощает, одевает. Он знает, что на него готовится покушение, что ждут в темных переходах дворца неведомые люди и они должны убить царя ножом. Он знает, кто ведет заговор. Это Ефросинья Старицкая. Он сажает ее сына на трон, рядит в свои одежды. Поит; вокруг танцуют опричники.

Это место было разработано у Эйзенштейна. Он говорил в статье «Цветовая разработка сцены «Пир в Александровской слободе» из фильма «Иван Грозный» (пост-аналитическая работа)»:

«Процесс таков.

Рой сюжетно-тематических положений.

Рой смутных цветообразных ощущений.

Рой конкретных цветовых деталей, бытово связанных с данной сценой.

Процесс идет со всех концов сразу.

Вероятно, выбор свеч диктуется предощущением зловещей красной темы.

Золотые кафтаны — как повод поглотиться черными рясами и т. д.

Систематизировать, однако, можно так: перебираешь весь набор предметов, который слагается в цветовую гамму. (Отбрасывать беспощадно пестрящее, то, что выходит за пределы трех-четырех цветов. Поскольку и предметы, по существу, собираешь сам — уже в них есть Vorgefühl [1] образной гаммы)» (т. 3, стр. 530).

[1] Предчувствие *(нем.)*.

Это долго выверяется. Каждая краска подбиралась. Заранее режиссер ездил в Новгород, смотрел цвет, читал книгу «Мастерство Гоголя», разговаривал с Белым, думал о цвете в картине. И здесь он наконец разрешает эту тему.

«Возникает в 1941 [году] «Грозный», который решается тоже цветово, но в ключе «черный монах (царь в клобуке) на фоне белой стены», то есть сокращенной черно-серо-белой цветовой гаммы. Дальше идет большое углубление в область *фактурной* гаммы (парча, мех, бархат, сукно) — благодаря поразительному фототембровому умению Москвина сие можно было делать.

Но... «Иван» возымел новый образный оборот сквозной темы в ситуации и в сюжете, и именно в том месте, которое смогло расцвести и заиграть цветом, а посему...

Сцена убийства Владимира Андреевича.

NB. By the way — в данном случае — as opposed[1] «Ал[ександру] Невскому» — это оказалось *не первым* эпизодом, возникшим в воображении, но *самым последним* из опорных (основных). И, кроме того,— чистой «Чумой»: зловещее здесь дано *черным* (черными облачениями «монашествующей» опричнины). NB NB. За что и попало!

Неумолимость надвижения черного, здесь уже явно и сознательно *цветового* и как цвет взятого (белые рыцари полуумышленны!).

А в эпизоде пляса — до этого — черные рясы «заглатывали» золото кафтанов.

A noter[2]: перед Ливонией рясы мгновенно (as opposed к медленному здесь) слетали с золота кафтанов и, сверкая, взлетали сабли: преодолевалась тема рокового черного — блеском серебра сабель и золотой парчи кафтанов (после сцены убийства Федора)» (т. 3, стр. 572).

Что же получается?

Опричники танцуют около Владимира Андреевича — мнимого минутного царя. Цвет притушен. Иван Грозный любил рядиться, любил и других рядить. Опричники ездили на черных конях, привязывали к сбруе собачьи головы, привязывали метлу или — по другим сказаниям — колчаны, из которых торчали стрелы так, что они напоминали метлы. Опричники надевали кафтаны на соболях и все это покрывали монашескими костюмами; были у опричников глаза, как у барса, умели они пугать, были сами одержимы страхом.

Поет Федька Басманов, сын знатного отца, старого опричника, богатого старого воина, упрямого человека. Все были они людьми, сдвинутыми страхом, страхом царя и возможностью делать все безнаказанно, они двоедушны и даже двоеголовы, как Федька Басманов.

[1] Как противоположность *(англ.)*.
[2] Заметка *(англ.)*.

В костюмах опричников вошли в город Изборск литовцы — потому, что спросишь с опричника, как его проверить? Старый город с великими стенами, город, помнящий время Рюрика, упал в руки, как переспелое яблоко! Пришлось его потом отбивать.

Пляски опричников — очень страшные пляски. И хотя все шло по утвержденному сценарию, и краски были взяты такие, какие мы знаем в фресках Спаса-Нередицы, и была использована небесная лазурь кобальта, как в росписях Феофана Грека, и сепия старых храмов — все же пляски эти многое выдавали.

Что думал и что знал про Ивана Грозного сам создатель? Он хотел его понять до конца, он думал о том, что маски возможно менять. Он думал о персонажах Достоевского, как бы подсвеченных неестественным светом электричества,— так выражался о них критик того времени Майков, потому что свет электричества тогда был загадочен. К. Брюллов тоже держал у себя машину электрическую для того, чтобы в разрядах ее увидеть колорит гибели Помпеи.

ПРИВОЖУ МНЕНИЕ Ф. ДОСТОЕВСКОГО ОБ ИВАНЕ ГРОЗНОМ

Эйзенштейн писал:

«И только приход в XVI веке Шекспира и еще больше — в XIX — Достоевского сумел со стадии составных противоположных половинок поднять трагедию до полного единства в противоположностях слагающих их характеров действующих лиц, чем достигается непревзойденная динамика их внутренней напряженности, психологические взрывы перебросок от обожания к убиению обожаемого, от ненависти к любви, от кротости к зверству и то «божественное исступление», в котором раскрывается вся глубина их пафоса» (т. 3, стр. 137).

Что же думал сам Достоевский про Ивана Грозного?

В третьей записной книжке в феврале 1866 года он думал о Свидригайлове, не о том, которого написал, а о пред-Свидригайлове, об антагонисте Раскольникова:

«Страстные и бурные порывы; клокотание и вверх и вниз, тяжело носить самого себя (натура сильная, неудержимые, до ощущения сладострастия порывы лжи (Иван Грозный), много подлостей и темных дел...». Он писал дальше: «Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном. Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно оттого слабнет, потому что основано на потребности самой натуры, телосложения... Наслаждения уголовные нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом ночью). Наслаждение покаянием, монастырем (страшным постом и

молитвой)... Наслаждения образованием (учиться для этого). Наслаждения добрыми делами» [1].

Вот этот человек был царем, и царем не только для себя. Он ставил себе великие задачи, невыполнимые задачи, хотел вести такие войны, которые были завершены только через 200 лет.

Он верил и боялся и умел каяться на площади и говорить с народом, говорить молодым голосом. Он говорил:

«Нельзя исправить минувшего зла; могу только спасти вас от подобных притеснений и грабительств. Забудьте, чего нет и не будет! Оставьте ненависть и вражду. Соединимся любовью христианской. Отныне я судья ваш и защитник!» — так говорил он с Лобного места собравшимся представителям земского собора.

Сергей Михайлович увидал такого Грозного человеком, для которого слова псалмов были реальностью, человеком безумной телесности, безумной жажды жизни и в то же время человеком, лишенным простой военной храбрости, как об этом пишет защитник Ивана Грозного Р. Ю. Виппер, упоминая о том, как, «издеваясь над трусостью Ивана IV, король [Стефан Баторий] вызывал царя на личный поединок» [2].

Но ведь Иван Грозный по-своему смел: бросил Москву, уехал в Александровскую слободу; верил, что посадская Москва придет за ним. Она пришла. За него были посадские люди, купечество, те, кого называли «черным людом». Они пришли. Грозный вернулся в Москву до неузнаваемости постаревший. Он сломился на той своей победе.

Все сомнения Грозного, его ирония и его нерешительность, его коварство были показаны в сцене пляски опричников. Плясали они положив руки на плечи.

Владимир Старицкий пойдет по темным переходам и получит нож, предназначенный для Ивана Грозного. И мать оплачет сына, к которому она сама послала убийцу. Его убили как царя.

Вот эту сцену подготовил и снял Сергей Михайлович. Знал ли он, как примут эту картину? Вероятно, знал. Уж очень это прямо сделано, дерзко сделано. Он показал Грозного таким, каким он узнал его. И, конечно, картина была запрещена. Сталин говорил о том, что Грозный прав, что он только недоделал своего дела — надо было истребить еще несколько боярских родов, и тогда не было бы Смутного времени. Боярские роды были знатны, но заменимы, они и боролись для того, чтобы заменять друг друга. Феодализм — это система, а не заговор.

Спор шел очень серьезный.

[1] *Ф. М. Достоевский,* Преступление и наказание, М., «Наука», 1970, стр. 551—552.

[2] *Р. Ю. Виппер,* Иван Грозный, Госиздат УзССР, 1942, стр. 161.

Через двенадцать лет вышла картина на экран. Это, пожалуй, единственный случай в истории кинематографии — она оказалась не состарившейся.

Эйзенштейн вторую часть «Ивана Грозного» на экране так и не увидел.

Сергей Михайлович после этого уже не снимал картин. Он только думал и говорил. Он стал учителем молодых кинорежиссеров.

Кинематография не пошла только по его пути. Но то, что он думал, осталось.

Искусство обладает странным свойством — оно преодолевает время. Достижения науки, отделенные от нас веками, впоследствии воспринимаются как черновики, как предположения; они уходят из нашей жизни, становясь материалом для исследования.

Достижения искусства, народные песни, поэма «Гильгамеш», «Илиада», греческие трагедии, Шекспир, Пушкин, Гоголь живы и сейчас. Что объясняет это бессмертие искусства? Ведь драмы Шекспира были созданы для королевского театра.

Мольер — слуга французского короля.

Что же объясняет бессмертие искусства? Бессмертие Гоголя, бессмертие Достоевского, который ходил разговаривать с Победоносцевым, выслушивал его как руководителя, но писал в книге о «Великом Инквизиторе».

Люди исследуют и сопоставляют факты, додумываются до сущности явления, проникают через внешность, через кажимость до истины.

Вторая серия «Ивана Грозного» была забракована, как мне кажется, под сильным влиянием цветового куска, в котором показан пир в Александровской слободе. Кусок звучанием своим все переворачивал и перерешал, хотя он не очень велик. Сам царь в нем грозен, хитер и не истеричен.

Много лет своей работы посвятил Эйзенштейн вопросу ритма и метра в картине, много работ он посвятил «золотому сечению» в сюжетном построении фильма, то есть соотношению кусков, как в архитектуре соотношение длины к высоте. Сергей Михайлович считал, что такое соотношение есть и между сценами драм, трагедий, картин.

Но где мера мер?

«...Абсолютной меры длины куска не существует — многое зависит от внутрикадрового содержания. Сделан ли кусок крупным планом или общим планом, или он повторяется в монтаже третий раз — все это влияет на определение длины. Единого измерителя длины нет. Значит, вам нужно множить внутреннюю «массу» куска на длительность ее рассмотрения? Но это уже чисто «физический» метод. А зачем это делать, когда можно почувствовать? Нужно развивать в себе ощущение ритма. Тогда возникнут и точные метражные закономерности» (т. 3, стр. 594—595).

Этот кусок я привел из лекции «О музыке и цвете в «Иване Грозном».

Значит, не только ритм, но и «значимость» куска влияют на оценку длины, на «золотое сечение».

Эйзенштейн в процессе съемки перерешал смысл картины.

Мы говорим в прозаической речи, в прозаическом счете: четыре дерева или пять камней, отвлекаясь от точного, предметного отдельного значения камня, этого самого камня, этого самого дерева. Но нельзя сложить в метрическом движении ленты три пальмы стихотворения Лермонтова и дуб, про который поется в песне Мерзлякова: «...стоит шумит могучий дуб на грозной высоте...»; вместе не получится четыре — это разные деревья, разного эмоционального веса.

Цвет, звук, взаимоотношения их — все определяется куском сюжетного соотношения. Слово «сюжет» мы берем в первичном смысле — предмет. «Эффект Кулешова» — то определение монтажа, которое он сделал, что в разных взаимоотношениях один и тот же кусок разно звучит и разно значит. Это крупнейшее наблюдение теоретика подтверждено словами Сергея Михайловича.

И поэтому не могу отделить судьбу страны, судьбу наших детей, наших полей, могил, рек, преодоленных при отступлении и наступлении, судьбу городов, не могу отделить от судьбы искусства, от судьбы Эйзенштейна.

Будем точны: бег от смысловых отношений — первичная алгебраизация, первичное обозначение без оценки смыслового значения данного куска или даже данного ударения, данного расположения слов, в строке, данной рифмы без учета, что возвращает эта рифма из прежде сказанного,— все это нарушение структуры.

В этой поспешности — торопливость людей, не умеющих вести большие бои.

О ПУШКИНЕ

Повторяется цикл времен года. Повторяются ветры. Изменяясь, повторяются генерации животных и человека: повторяются, изменяясь в сопоставлениях, повторяются, как повторялись этажи Вавилонской башни, которая не стремится к небу, а сама — свое небо.

Повторяется режиссер. Повторяется писатель. Потому что он живет и миром и самим собой, самим собой в мире, обогащаясь в мире, переоценивая себя.

Чем дальше, чем дольше жил Сергей Михайлович Эйзенштейн, тем чаще он повторял имя Пушкина.

Он с Пушкиным встретился по дороге к самому себе, по дороге к сердцу. Потому что построение человека, понимание человека, жизнь человека — это цель всечеловеческой жизни.

Мне пришлось быть в январе 1937 года в селе Михайловском.

Крестьяне устроили на льду озера маскарад. По льду шли 33 богатыря с дядькой Черномором; в длинном платье, надетом поверх тулупа, шла Татьяна Ларина, очень красивая крестьянка, такая рослая, что она даже не казалась толстой. В кибитке с синей лентой поперек тулупа ехал бородатый Пугачев с Машей Гриневой. Борода у него была не приклеенная, а своя; в Псковщине мужики бородаты. За Пугачевым на тройке, впряженной не в тачанку, а в сани, у пулемета ехал Чапаев с Петькой.

Я спросил:

— А как же Чапаев?

Мне ответили:

— У нас это все одно: он бы Пугачеву очень пригодился.

Старое едет вместе с нами; едет вместе с нами и живет. Пугачев, и Петр, и седой Чапаев, и Сергей Эйзенштейн.

Прошлое мы понимаем не сразу.

В селе Михайловском не срублен старый лес, хотя кругом все голо. В селе стоят такие сосны, что автомобили у их корней выглядят детскими колясками.

Уважение к поэту сберегло лес.

Много раз на Западе спрашивают, как мы живем, приглашенные на работу своим временем. Нам говорят: вы ангажированы.

Ангажемент — это приглашение в труппу играть определенную роль. Ангажемент — это приглашение взять в руки тетрадь с ролью, выучить ее и произнести.

Но мы не гости времени и не наемники его. Мы — плод времени, мы рождены им и создаем будущее. Мы мрамор времени: оно создает скульптуры.

Пушкин говорил, что не хочет другой истории, чем та, которая его создала, хотя у него были сложные отношения с современностью.

Он писал. Остались рукописи. И потом они осуществились в голосе всей страны.

Труднее скульптору, архитектору. Микеланджело не докончил ни один из своих замыслов, так они были грандиозны. Но он сотворил искусство будущего великими набросками.

Режиссеру кино всех труднее. У него есть сценарии, хотя бы им самим написанные. Но с годами человек доходит до понимания, что такое замысел, и учится не разрушать замысел, а развивать замысел. Он на пути к простоте, на пути отхода от барокко, к новой, кристаллической ясности, которая так понятна в своем движении, что допускает смысловые пропуски, потому что геометрия немногоречива. И природа и наш мир, вероятно, имеют не очень много законов, которые мы еще не поняли в их простоте.

Шли годы.

Сперва Эйзенштейн хотел понять строй строф Пушкина, строй появления и приближения героев. Он хотел монтажно понять порядок слов произведения. Но слово и движение находятся друг к другу в сложном отношении. И лес состоит не из одних деревьев, а из травы, мхов, ветра, и дождя, и почвы, созданной тысячелетиями.

Мир постигаем, но он постигаем в монтажном его разделении и соединении вновь.

Эйзенштейн думал о Пушкине, о «Борисе Годунове», писал сценарий «Любовь поэта». Пришел к мысли о Грозном.

Когда ткется ткань, то нити уходят под другие нити и выходят не сразу и повторяются, и это называется — ткань. А ткань жизни еще сложнее, потому что она живая, движущаяся.

И Эйзенштейн пришел к теме Тынянова.

Тынянов напечатал в 1939 году в журнале «Литературный современник» статью «Безымянная любовь».

Пушкин когда-то составил для себя список имен женщин, которых он любил. Одно имя он пропустил, оставив только один инициал «К».

Шли разгадки, догадок не получалось. Гершензон думал, что это утаенное имя княжны Марии Голицыной. Щеголев предложил версию, что это Мария Раевская, впоследствии ставшая женой декабриста Волконского и поехавшая на каторгу за мужем. Юрий Николаевич решил, что «К» — Екатерина Андреевна Карамзина, жена великого историка, сестра князя Вяземского.

Известно, что Пушкин мальчиком написал к ней любовное письмо. Это письмо показали, и он плакал в кабинете Карамзина, когда получил при ней, при Екатерине Андреевне, выговор. Рассказывали, что ручка кресла промокла от слез юноши.

Тынянов собрал все указания об этой великой тайне любви. Она не проходит взрослея.

Этому утаенному имени Пушкин писал: «Я твой по-прежнему».

Таких обращений к прошлой любви у него много.

Высокая и спрятанная любовь живет в поэзии. Александр Блок в декабре 1906 года записал: «Всякое стихотворение — покрывало, растянутое на остиях нескольких слов. Эти слова светятся как звезды. Из-за них существует стихотворение» [1].

Это постоянная мысль. Он повторил ее в Доме искусств, на заседании ОПОЯЗа.

Поэзия — это построение, выявление высокого в самом времени.

В высоких переломах его.

В своей жизни, в даром оставленных, неосуществленных желаниях.

[1] *Александр Блок,* Записные книжки. 1901—1920 годы, М., изд-во «Художественная литература», 1965, стр. 84.

Украденная жизнь, утаенная любовь, утаенные мысли обыкновенного человека, который ходит в обыкновенном костюме по прекрасному, но необыкновенному Невскому, который обыкновенно рифмует, обыкновенно умирает на снегу, жизнь этого поэта поднята на вершины необыкновенного понимания поэзии. Он и любит не так, как любят другие.

Много раз опровергали Тынянова.

У пушкинистов обыкновенно разговор такой — не буду их ругать, я им часто завидую, но все-таки они больше говорят друг про друга, чем про Пушкина, потому что все вместе они больше написали, чем Пушкин, и больше друг другу понятны, чем он — поэт.

Высокая любовь и странный поиск другой любви, поиск обыкновенного, поиск прозы, поиск места среди обыденного — это трагедия Пушкина.

Создавая «Ивана Грозного», Эйзенштейн хотел вернуться к себе, к своей душе, к своему времени, к тому, к которому шел Пушкин. Хотел вернуться к целому, вдохновенному, понятному человеку Пушкину, имя которого Блок в своей речи называл веселым, к человеку, которого Гоголь называл человеком будущей России.

У высоких гор, кончающихся Тянь-Шанем, у быстрых рек, среди снегов и жгучего горного солнца писал к Тынянову Эйзенштейн письмо и не отправил, потому что Тынянов умер. В это письмо он вложил как бы свою биографию. Писал о прошлом и о людях, пути которых скрестились с его дорогой и которые потом ушли далеко.

Встречи людей тоже происходят на пересечении дорог.

Эйзенштейн писал о цвете в кино. Писал к мертвому, не зная о гибели писателя. Конечно, я даю письмо в сокращении:

«Петербург последнего периода с выпадающим цветовым спектром, постепенно заглатываемым мраком. В темном кадре лишь одно-два цветовых пятна. Зеленое сукно игрального стола, желтые свечи ночных приемов Голициной (было преступлением отступить от голубого цвета ее сарафана?). Так мне рисовалось в предварительных каких-то эскизах цветовое воплощение темы «Чумы», «Черной смерти», поглощающей одну за другой цветущие краски какой-то вымышленной Италии (или Англии). И наконец, финальные blanc et noir [1] конца. И полный тон концовки с гробом, увлекаемым в ночь».

То было ночью. Тело было похищено из церкви конюшенного ведомства ночью. Была луна над Петербургом. За гробом выбежал потрясенный Жуковский.

Я продолжаю цитату:

«Сейчас в «человеческом» разрезе моего Ивана Грозного я стараюсь провести лейтмотив единовластия, как трагическую неизбеж-

[1] Белое и черное *(франц.)*.

ность одновременности единовластия и одиночества. Один, как единственный, и один, как всеми оставляемый и одинокий. Сами понимаете, что именно это мне стараются и в сценарии и в фильме «замять» в самую первую очередь!

Что героем фильма должен быть из всех возможных Пушкиных — Пушкин-любовник avant-tout [1], было ясно с самого начала.

Но — mon Dieu! [2] — в этом океане приключений найти тропинку для композиционного фарватера!..

И тут дружеская рука указывает мне на Вашу «Безымянную любовь».

Вот, конечно, тема! Ключ ко всему (и вовсе не только сценарно-композиционный!).

И перед глазами сразу же все, что надо».

Неожиданные переключения на Чаплина.

«Сентиментальная биография Чаплина, с которым мы сошлись достаточно близко, именно такова.

Это любовь все к одной и той же Мэрион Дэвис (не смешивать с Бэтти Дэвис), которая «другому отдана» — Рэндольфу Херсту (газетному), и даже без соблюдения формально-церковных условностей и административных обрядов.

Херст такой же карающий «Vater Imago» [3], подобный Карамзину, только в гораздо более страшных и шумливых формах, почти насмерть раздавивший Чаплина в период одной из любовных вспышек чаплиновского «рецидива» по отношению к Мэрион Дэвис...

Так или иначе забавно: Рэндольф Херст и Карамзин, Карамзина и Мэрион, Пушкин — Чаплин» [4].

Человек старается приблизить сравнение Пушкина к своему времени. Но Чаплин — в сравнении с Пушкиным — само самосохранение.

Он мог в немом кино недоговаривать себя. Он мог в звуковом кино жалеть себя и недоговаривать о своем времени.

И снова Эйзенштейн возвращается к своей эпохе, к той эпохе, которая охватила его в далекой Алма-Ате:

«Кстати, существуют ли хотя бы намеки предположений о том, что собирался писать Пушкин в своем «Курбском», имя которого, сколько я понимаю, значится в его драматургических намерениях? И если нет данных, то, быть может, можно предположительно догадаться, чем бы это могло быть? Продолжение линии Самозванца? Порицание? Осуждение? Сожаление? Восхваление?»

[1] Прежде всего *(франц.)*.
[2] Мой бог *(франц.)*.
[3] Отцовский образ *(нем., латин.)*.
[4] Цит. по сб. «Тынянов». Серия «Жизнь замечательных людей», М., «Молодая гвардия», 1966, стр. 177—178.

Итак, любовные истории, истории сердца лучше всего утаиваются в откровенных стихах.

В статьях их трудно выговорить и в биографиях очень трудно описать.

Что написал Эйзенштейн в письме?

Он писал о своей утаенной, неудавшейся любви.

Тынянов рассказывал мне много про Карамзину. Рассказывал вразброд. Мать не любила Пушкина. Карамзина, когда ее узнал Пушкин, была еще молода. Потом она стала недоступной любовью и образом матери, не той, которая была далекой, невнимательной, ироничной.

Пушкин написал Карамзиной письмо, что женится на Натали Гончаровой. Карамзина невесело ответила ему озабоченно-трогательным письмом.

Тынянов рассказывал, что Пушкин будто бы попросил, чтобы позвали Карамзину, когда он умирал.

Нельзя написать письма к людям, которых давно уже вычеркнули из телефонной книги.

Мы живем уже некомплектно.

И все же мы еще не расстались.

ПОСЛЕДНЯЯ КВАРТИРА С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

Знал квартиру Сергея Михайловича. Эхо пустых комнат. Знал мир его одиночества.

Он был один, хотя все время жил на людях.

Его очень любили, не только называли «старик», но и считали старшим.

На кинофабрике всегда Сергею Михайловичу декорации ставили рабочие в два раза скорее, чем другим.

Это объясняется и тем, что он всегда давал реальный чертеж декорации, и тем, что его очень любили.

Но он был одинок дома. Был приветлив, но не очень подпускал к себе.

Редко начинал разговор сам.

Квартира рядом с кинофабрикой на Потылихе. Жилье было почти пусто; прозрачно, как препарат, положенный под микроскоп, и так же четко.

Тогда одни окна квартиры выходили на Москву, а другие на Московскую область: туда, где сотни лет цвели яблони, вишни, а потом было снято Ледовое побоище.

В жилье того человека полы из линолемума покрашены в светло-серый цвет, они почти белые. Стены заставлены белыми стеллажами с книгами.

На полках книги с чистыми закладками; сразу видно, что они подобраны по определенным темам.

Они семена недописанных сценариев и след непоставленных картин.

Квартира полна четкими печальными призраками неосуществленного.

Книги стоят — они готовы, как говорил Маяковский, и к смерти и к бессмертной славе.

Они — полки перед наступлением.

Но режиссер, не работающий на кинофабрике,— человек без рук.

На стенах странные вещи. Висит автограф Видока — знаменитого французского сыщика, он в прошлом был главой шайки.

Был французским Ванькой Каином, сам написал о своих приключениях.

На другой стене круглая барочная рама; в ней сменяются изображения: иногда висят солдатские открытки — такие, какие называются на Западе открытками для прикалывания,— голые девушки, прекрасные сады с лебедями.

Это похоже на пародию на картины.

Иногда в раму вместо открыток Сергей вставляет половину глобуса, большого глобуса.

Азия смотрит в комнату выпуклым пестрым глазом, окруженным золотым воспаленным веком.

В спальне очень большая, широкая, купленная по случаю кровать с металлической панцирной сеткой, покрытой нетолстым тюфяком. В углах под потолком деревянные ангелы — купидоны с бледно-синими крыльями и розовыми лицами, посеревшими за последние 150 лет.

В углах стен резные апостолы — высокие, худые, деревянные, спокойные, покрашенные.

На стене увеличенное фото печального, очень выразительного негра.

Одинокого негра.

Телефон звонит редко.

Эйзенштейн работал над историей советского кино; рукопись сохранилась.

Комнаты убирала, обед, очень жирный, очень тяжелый, готовила тетя Паша, которая служила у Эйзенштейна давно.

У нее были свои вечные кулинарные правила. Эйзенштейн обед не мог перемонтировать.

В том же доме, рядом с Эйзенштейном, жили кинематографисты.

У Эйзенштейна около батареи отопления лежал гаечный ключ. Условлено, что когда у Сергея Михайловича опять случится сердеч-

ный приступ, то он или тетя Паша постучит гаечным ключом по паровому отоплению. Тогда придут люди.

В ночь с 10 на 11 февраля труба отопления загудела. Поднялись наверх. Постучали сильно, но слишком поздно.

У Сергея Михайловича был уже не первый инфаркт.

Он имел слабое сердце с незарощенным отверстием между левой и правой стороной сердца. Детей с таким сердцем называют «синюшными». Сергей Михайлович прожил с таким сердцем пятьдесят лет. Сейчас преодоление этого прирожденного бедствия — простая операция.

На столе с разложенными книгами лежала страница последней рукописи Эйзенштейна. Он писал очередное исследование. Одна строка на листке изломана и перешла в запись:

«Здесь случилась сердечная спазма. Вот ее след в почерке».

Внизу страницы написаны слова, которые не напишешь, не умирая.

Написано: «Мать-Родина...»

Мне говорили тогда, что радио было включено. Он что-то слушал и писал, преодолевая болезнь и одиночество.

Предпоследний инфаркт случился с ним, когда он танцевал на товарищеском вечере с Марецкой, танцевал весело, как в молодости.

На столе лежали рукописи о любви Пушкина.

Эйзенштейн писал о Пушкине, о Гоголе, о цвете.

Очень трудно, невозможно писать о ненужности, о преждевременной смерти. Пока пишешь, кажется, что человек еще жив, дышит в горе.

Да, он написал на последних листах:

«Мать-Родина».

Он принес ей не только слово и цепь сплетенных движением рисунков, он принес мысль, новое представление о жизни, новые дороги мимо старых истоптанных и дальше их.

Знал русское искусство, архитектуру, живопись, поэзию, предчувствовал будущую архитектуру, знал живопись Франции, Испании, обновил в сознании человечества искусство Мексики, расширив словарь художественного мышления на целый материк.

В Мексике, истертой пустынями, утыканной заводами, принадлежащими чужестранцам, Эйзенштейн в профилях людей, в обычаях, в архитектуре показал бессмертие неведомой культуры.

Он не узнал склероза, мозг его остался свежим. Он мог еще много писать, снимать, спорить и читать на четырех языках, говорить новыми словами советского кино.

Он сохранил архив отвергнувшего его великого ревнивого тирана, учителя, вечно любимого Всеволода Мейерхольда.

Он сам был великим учителем, верным учеником и верным другом людей искусства.

Гроб покрыли старым золотым покровом, найденным и купленным Сергеем Михайловичем. Тело сожжено вместе с этим покровом: пепел смешан с золотом.

Когда Эйзенштейн умер, у него не оказалось врагов. Все любят вспоминать с любовью о великих мертвецах.

Знают ли люди, что дороги к великим не идут по их следам?

Классики отрицают близкое будущее. Они люди послезавтра.

Место, где была последняя квартира Эйзенштейна, теперь дорога: дом сломан.

Музей сохранил книги и рукописи.

Сергей Михайлович не выбрасывал бумаг, умел сохранять в них порядок.

Дороги, по которым шел Сергей Михайлович, трудны, но не зарастут травой.

Подвиг умения мыслить противоречиями, очеловечивать отношение людей к вещам, преодолевать инерцию восприятия, промывать мир — жив.

Жив подвиг.

Сергей открывал нам глаза на необычайность обычного и на вечность прошлого.

Не хочу утомлять читателя и кончаю трудную книгу о Сергее Эйзенштейне.

Его жизнь нельзя ни оспорить, ни принять целиком. Он и не ожидал и не желал, чтоб с ним соглашались. Хотел, чтобы с ним думали.

Он не уставал объяснять себя.

Шел, разговаривая в толпе, которая его не точно понимала, но поймет.

Он умер в ночь с 10 февраля 1948 года.

ЧЕРЕМУХА

Черемуха растет по всей нашей стране — от Белого до Черного моря.

Любит черемуха расти по берегам речек, любит она лес — гущину. Цветет ранней весной белыми длинными кистями, иногда чуть розоватыми. Цветет черемуха ранней весной. Говорят, что в это время холодает; когда дуб распускается, тоже холодает, весна у нас всегда идет с перебоями.

Яснополянский сад сохранил в себе куски старой Засеки.

Есть в нем и правильные аллеи, сходящиеся лучами к одному месту,— там прежде оркестр играл, когда мать Льва Николаевича и

дед его князь Волконский гуляли чинно,— сад потом рос как хотел, его часто перебивали, переделывали.

В том месте, где сняли, продав на снос, старый дом Волконского, выросли деревья. Получилась гущина.

Лев Николаевич хозяин хлопотливый; однажды заметил он — черемуха выросла на дорожке и заглушает орешник.

Черемуха эта росла не кустом, а деревом в сажени четыре в вышину, как записал Лев Николаевич. Была она кудрявая, развилистая, осыпана ярким душистым цветом.

Далеко был слышен ее запах.

Сказано: срубить черемуху.

Затюкал работник топором. Пришел хозяин, увидал, что черемуху на дороге рубят.

Сок так и хлюпал под топором, попадая в прежнюю тяпку, а черемуха вздрагивает гроздьями цветов.

Видно, судьба, подумал Толстой и начал рубить с мужиком вместе.

Всякая работа весела — весело и рубить.

Хозяин забыл о черемухе, о цветах ее. Только и думал о том, как ее поскорее свалить.

Толстой запыхался, положил топор, уперся с мужиком в дерево — дерево было такой толщины, что можно ствол взять в две ладони.

Качнули, дерево задрожало листьями, закапало росой; посыпались белые, душистые лепестки.

Еще налегли.

Точно вскрикнул кто-то в дереве.

Там, внутри дерева, как будто заплакало.

Затрещало в середине; дерево свалилось.

Оно разодралось у надруба и лежало, упираясь сучьями и цветами в траву; подрожали листья и цветы.

— Жалко,— сказал мужик.

Толстому тоже было жалко.

Прошли годы. Чистили опять заросшую дорожку. Рубили шиповник, лозу. Уперлись в черемуху.

Черемуха большая и толстая выросла под липой. Срубили легко, у самого корня: корень гнил.

Хотели оттащить черемуху, а она как будто прилипла, думали, где зацепило.

Работник нашел другой корень на дороге: черемуха почуяла, что не жить ей под липой, вцепилась сучком за землю, обратился сучок в корень. Старый корень бросила.

Тогда понял Толстой — выросла та, первая черемуха на дороге.

Хорошо цветет черемуха, хорошо пахнет весной, а ее рубят, не знают ей цены. А дерево, цветущее, живое дерево переходит с места на место.

Рассказ, который я передал, сокращая, называется у Толстого «Как ходят деревья» в книге для детского чтения.

Черемухой цвел Сергей Михайлович у нас в Москве, на Потылихе, на старом месте, где когда-то цвели вишневые сады, где когда-то старались снимать картины, где снимали в кино бой Александра Невского с немцами, где снимались Н. Охлопков, Н. Черкасов, Д. Орлов.

Черемухой цвел художник, вырос так, что виден был на миру.

Деревья вырастают как хотят.

Руководство в деле искусства сложно: не знаешь, что рубишь, что вырастет из посаженного.

Вот я сейчас пересуживаю работу Эйзенштейна, а переделать бы ее не смог — она ушла своей дорогой, вросла сучьями в землю, выросла в других картинах измененная. Живет по всей нашей земле от Черного до Белого морей, живет в Мексике за океаном, живет в странах, которые с нами спорят, живет в Японии и, изменяясь, цвести будет вечно.

Не увядает созданное, живет само по себе, пересматривается вновь. Много раз по-разному себя переосмысливая и не повторяя. Вырастал Эйзенштейн, переосмысливая историю, удивляя неповторимым рисунком мысли.

Сергей Эйзенштейн, уйдя с производства, написал книги, воспитал поколение.

Цветет, и ничего не скажешь.

Был он невелик ростом, крепок, высоколоб, были у него тонкие брови, был неутомим.

Но сердце устало.

Он лежал в гробу. Грудь его покрыта золотым покровом.

Лежал он в гробу.

Все говорили «жалко».

Нет безошибочного искусства, говорил Чернышевский,— каждый шаг человека есть задержанное падение.

Шагаем мы, шагаем вперед. Бывают счастливые люди, они долго шагают в своей долгой весне.

Пчелы собираются вокруг их цветов — красивые, друг друга понимающие, пестрые пчелы, перебитые тенями.

Тело их, если взять быстрым взглядом, похоже на цветной луч аппарата, перебитый заслонкой мальтийского креста.

Будем беречь память о том, что уже достигнуто. Передача памяти, закрепление сделанного памятью отделяет человека от других, разнообразно красивых, живых существ.

Такие речи я вел с Сергеем Михайловичем, когда он был жив, уверен и грустно-весел.

Одну из записей про черемуху напечатал я очень давно в книге «Поиски оптимизма».

Сергей Михайлович тогда мне сказал:

— Спасибо.

Это было в 1932 году.

Много после этого сделал Эйзенштейн.

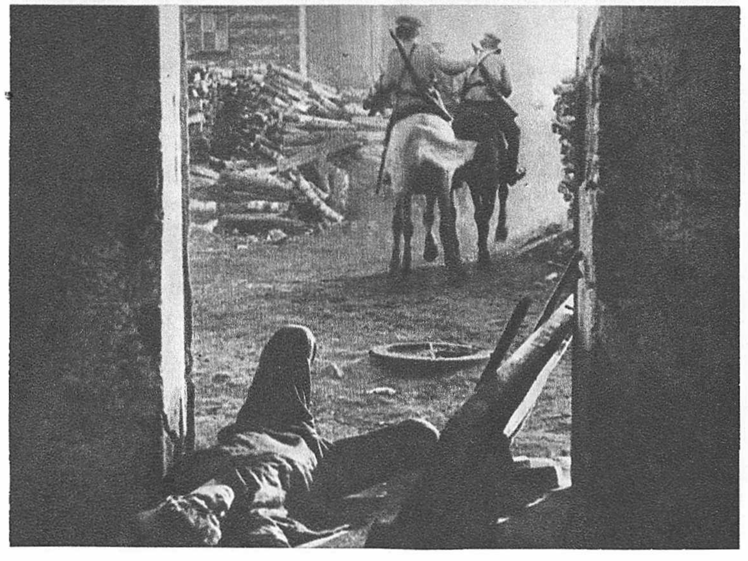
Черемуха цветет от Черного моря до Белого, а не в одном саду.

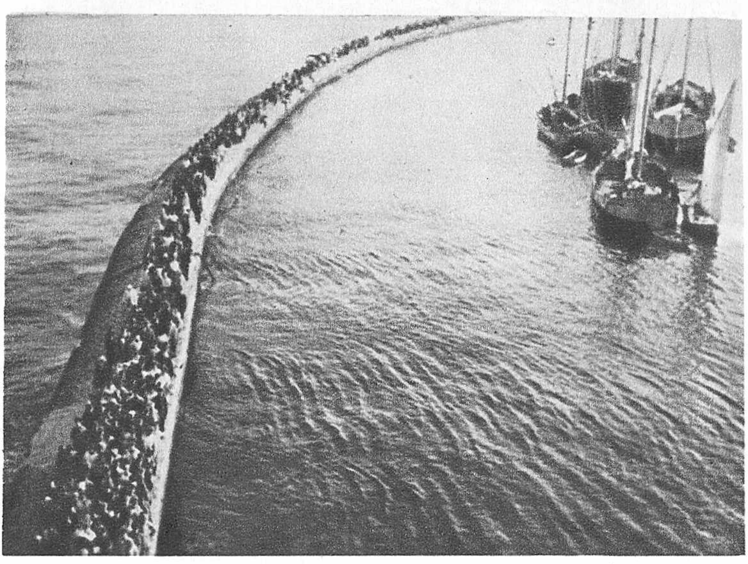
Каждую весну зацветают леса и сады и сшивают быстрым полетом цветы хлопотливые пчелы.



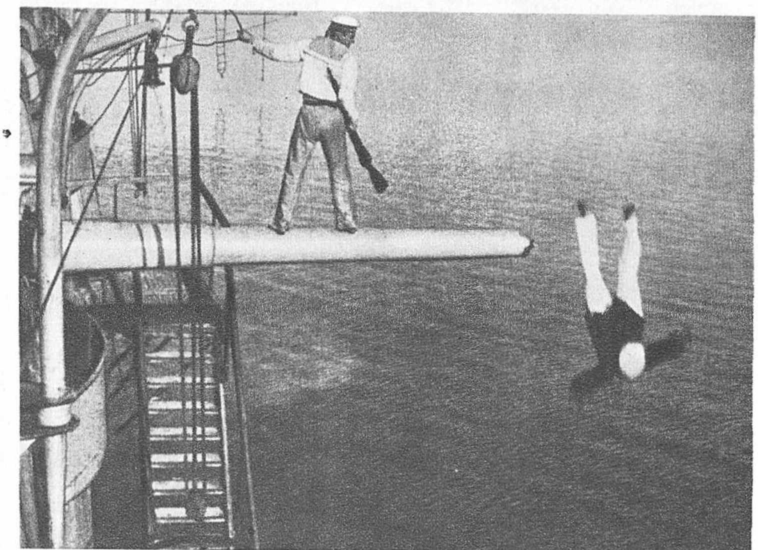


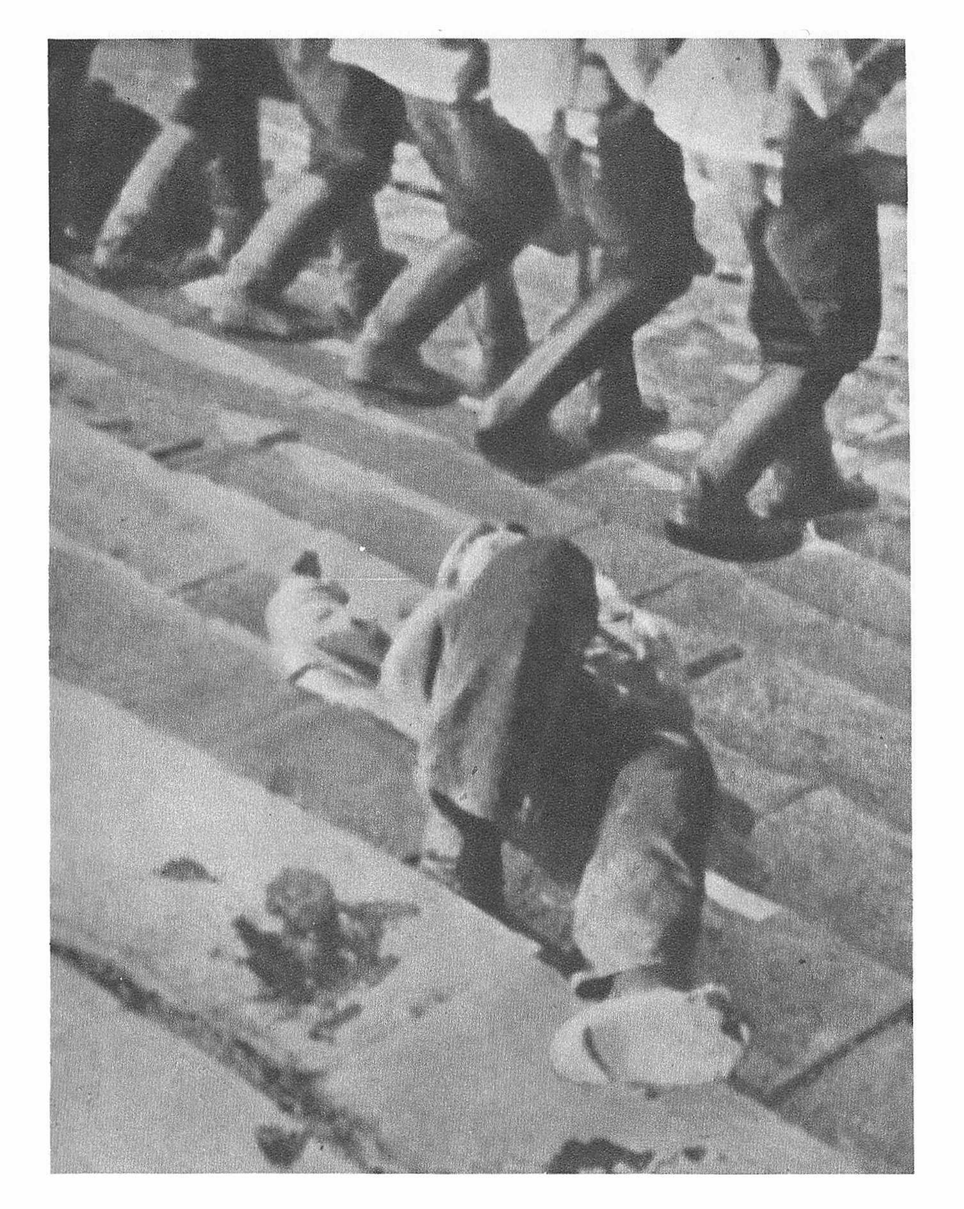
«Стачка» (1924)



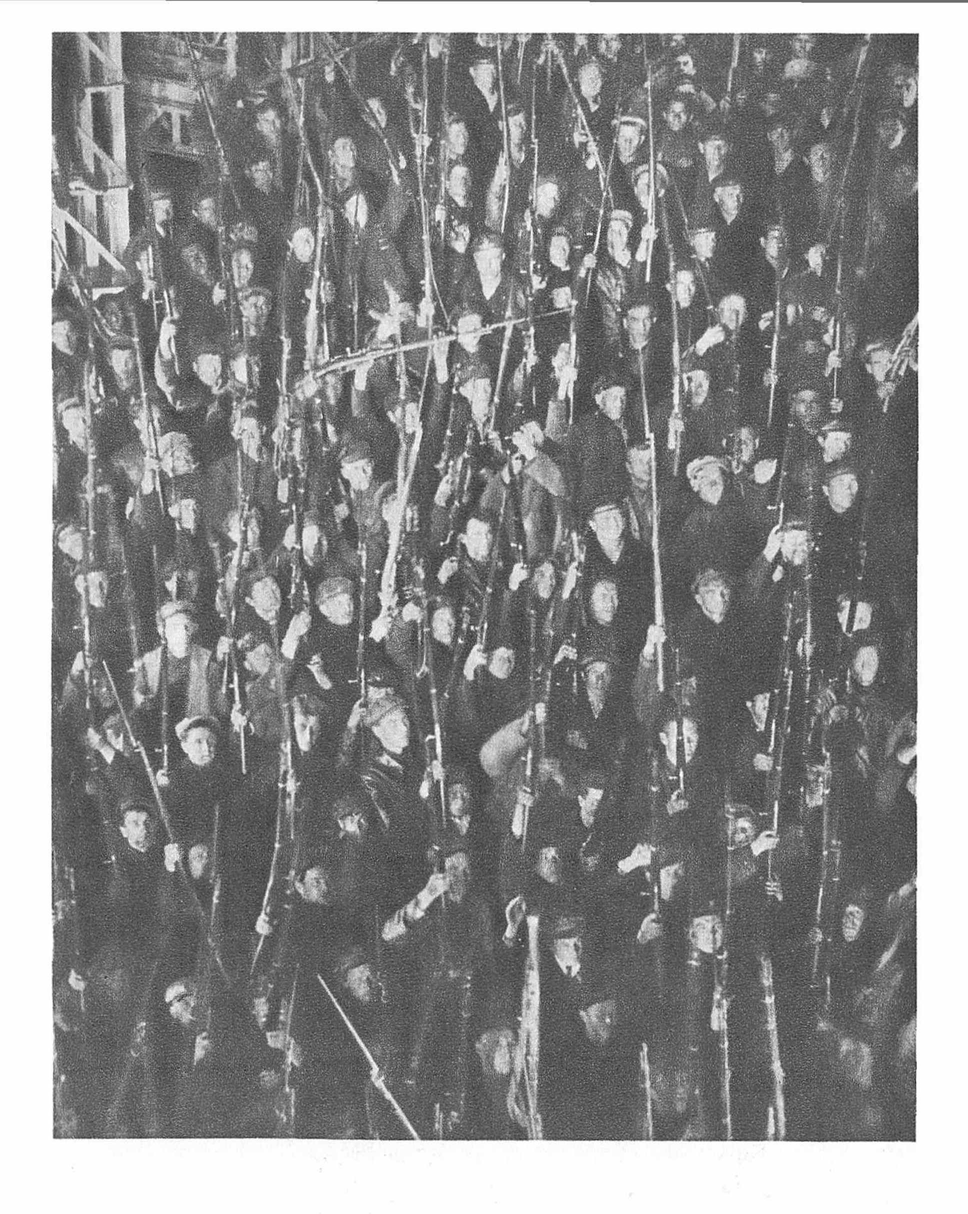


«Броненосец «Потемкин» (1925)









«Октябрь» (1927)

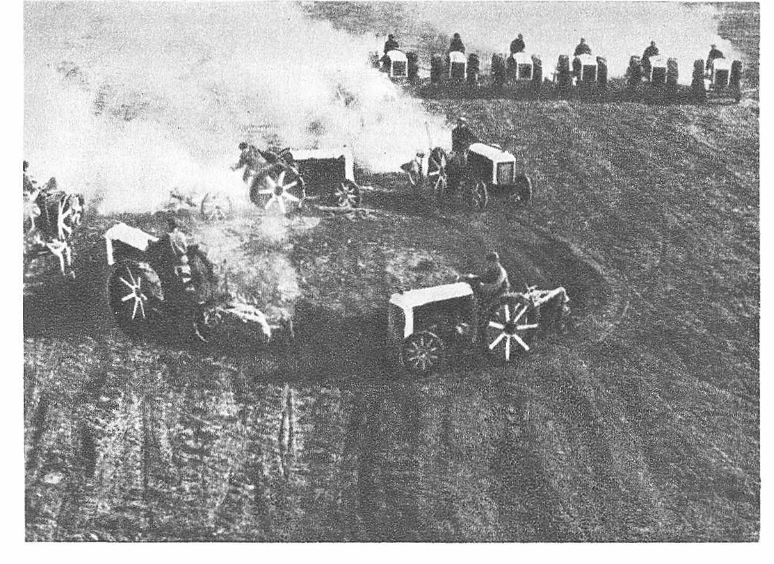




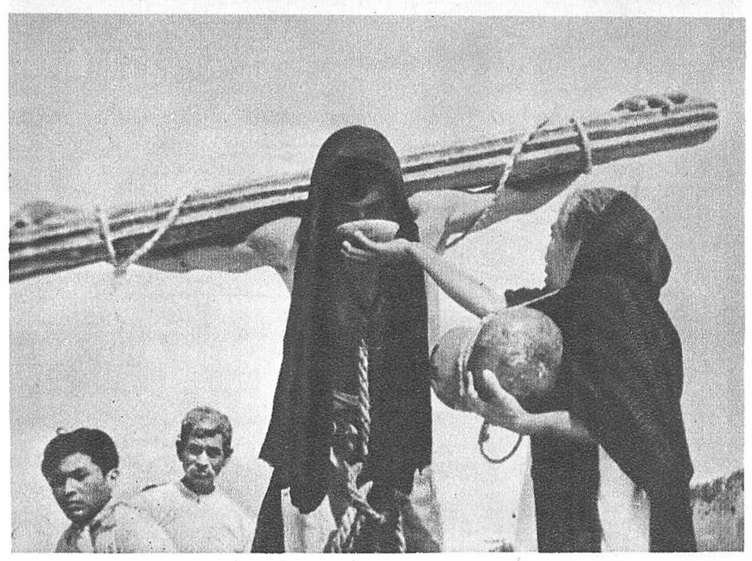


«Старое и новое» (1928)



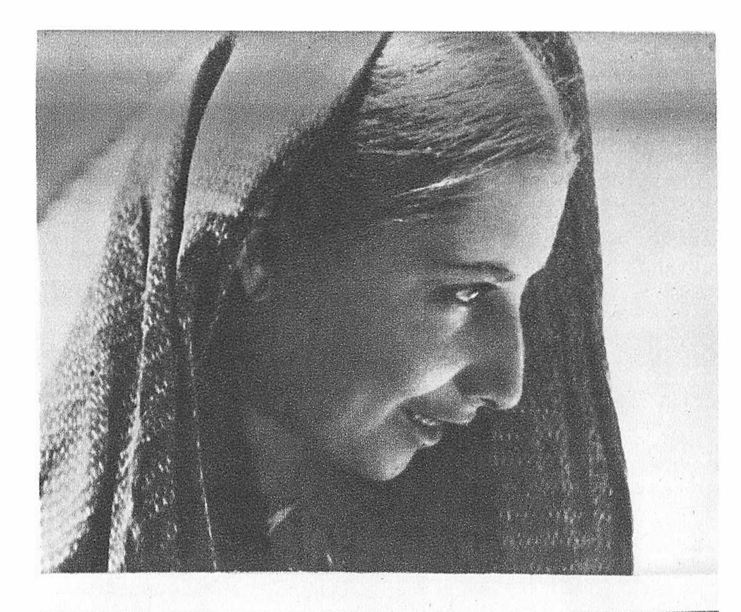






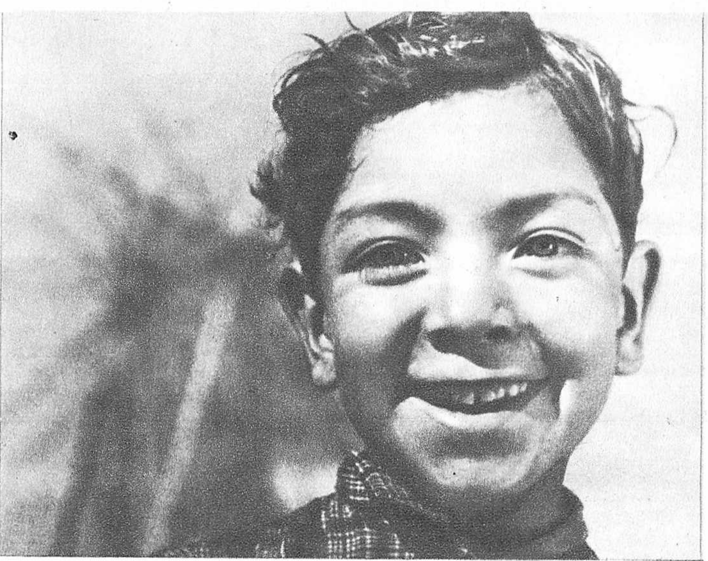
«Да здравствует Мексика!» (1930)

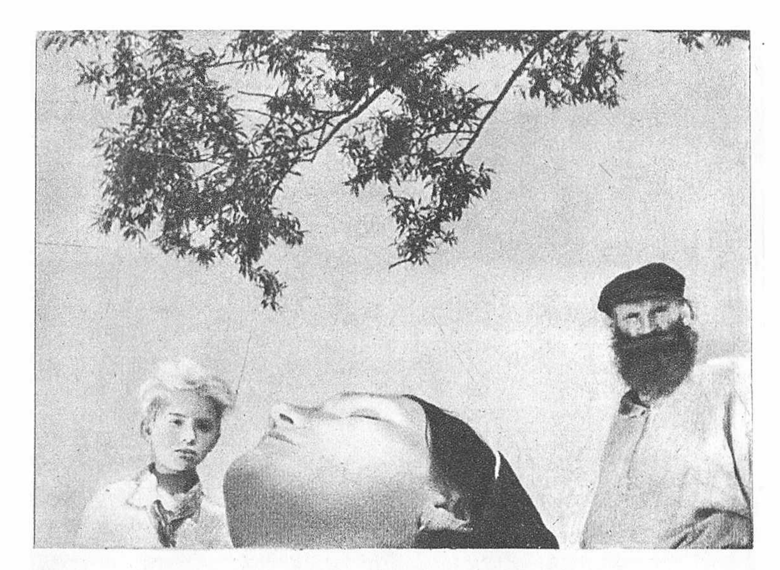












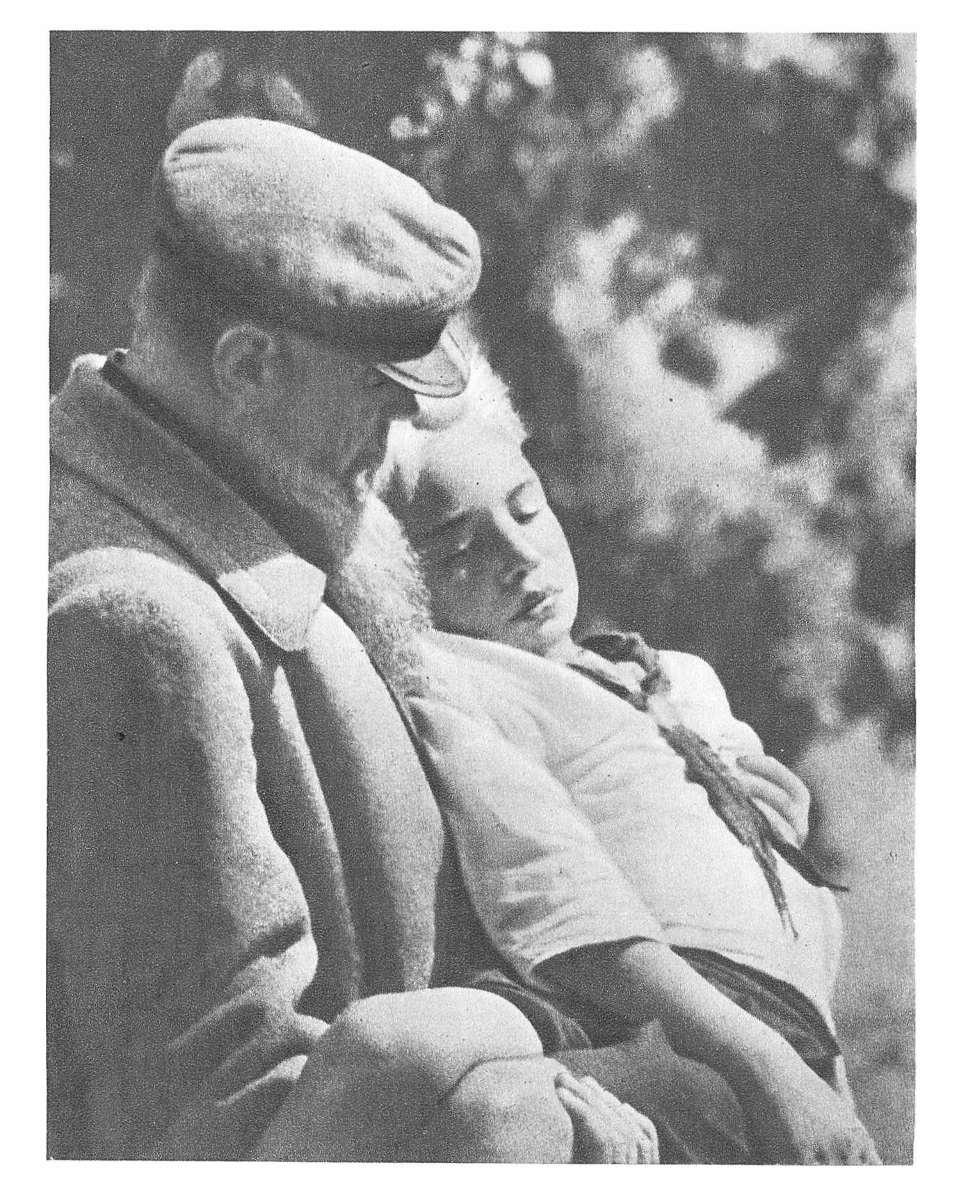


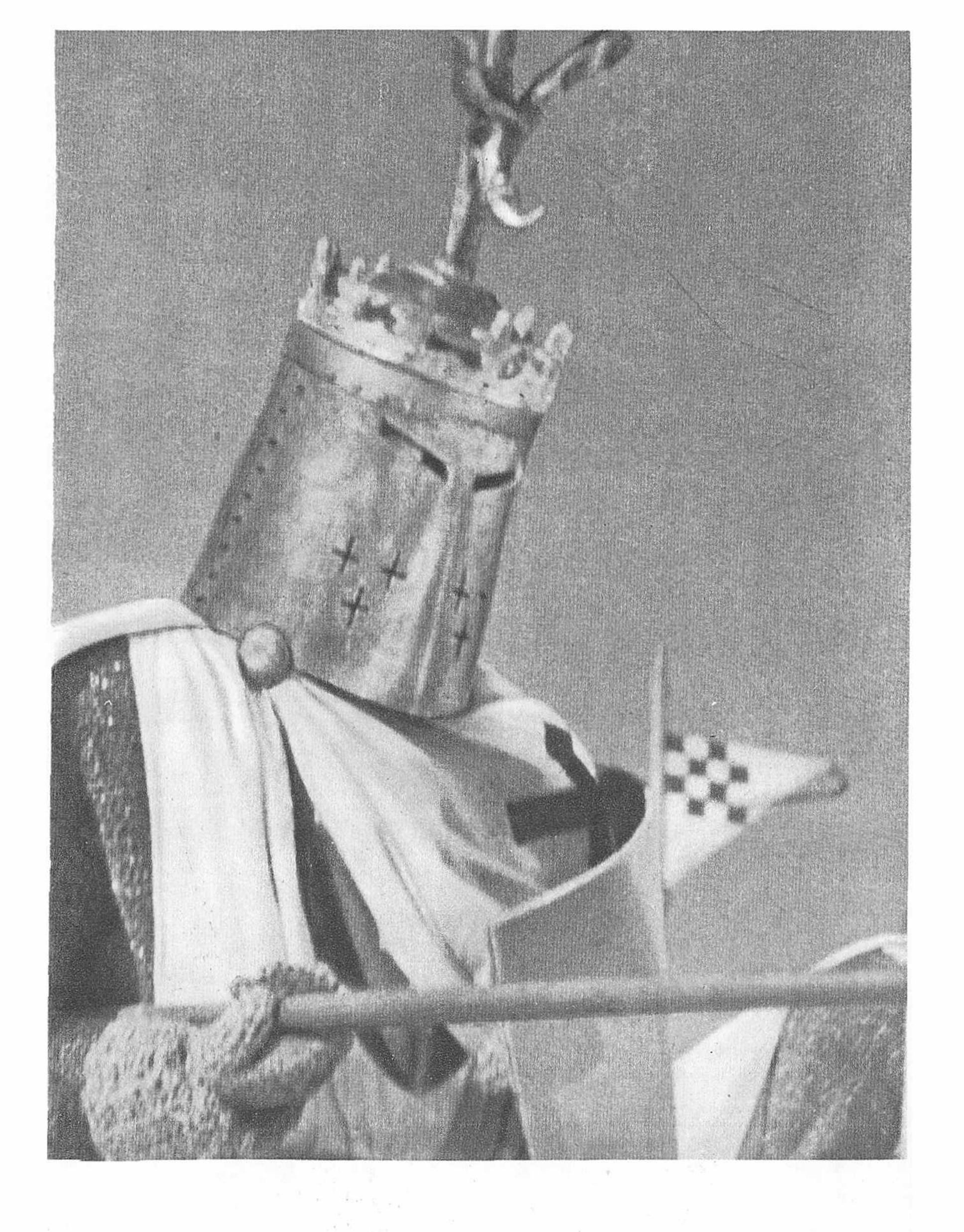
«Бежин луг» (1936)







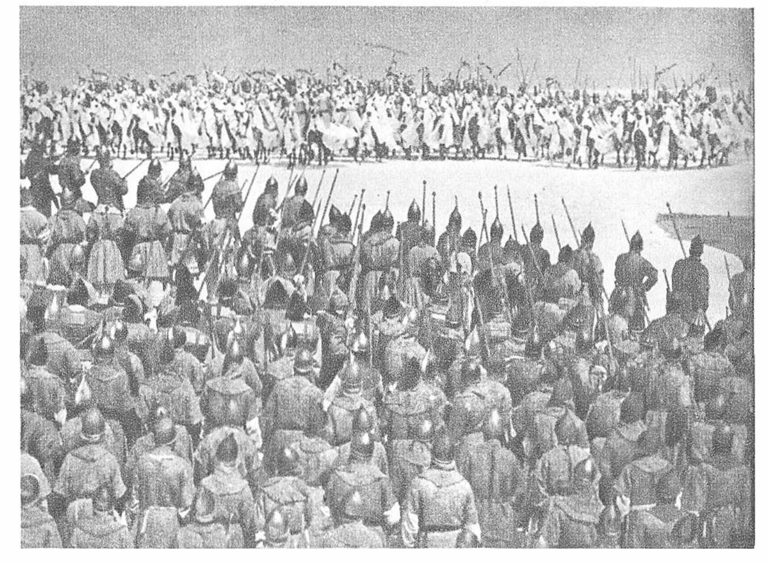


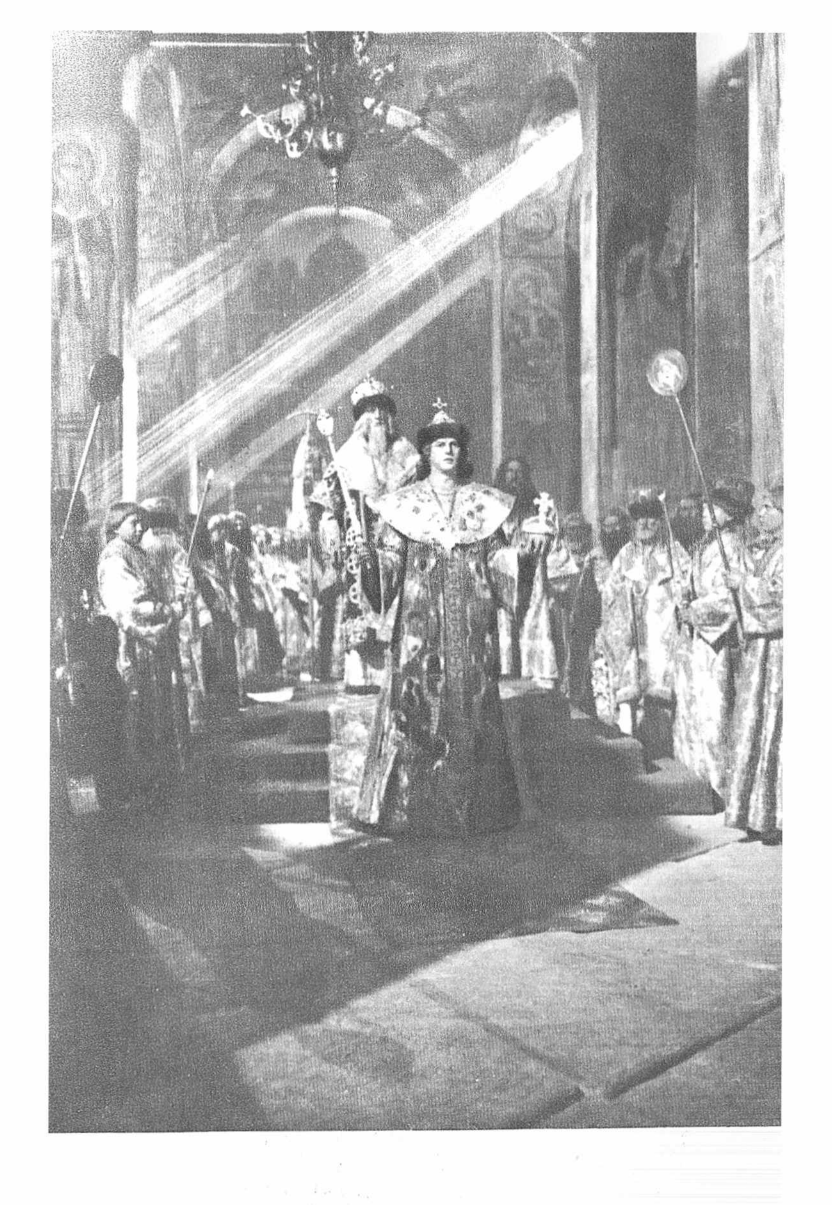


«Александр Невский» (1938)

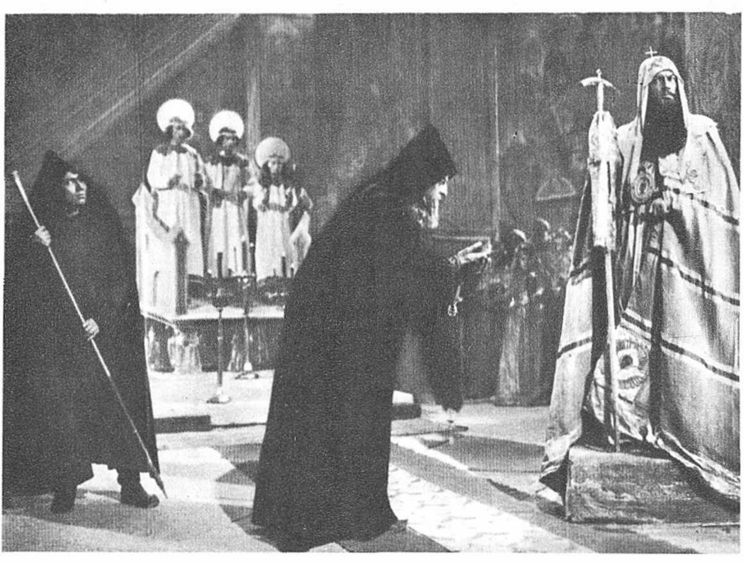




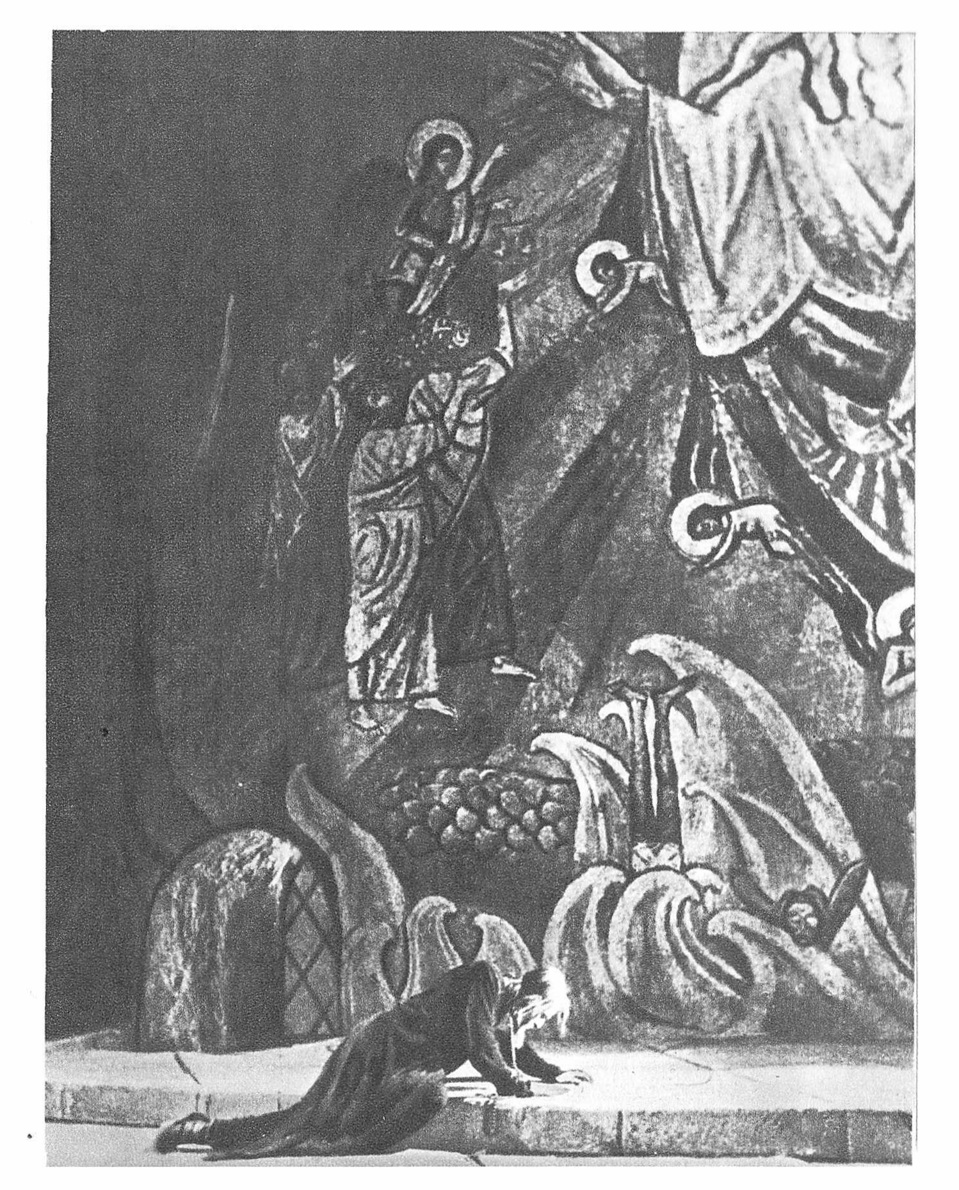




«Иван Грозный» (1943—1946)







СОДЕРЖАНИЕ

Шкловский В. Б.

Ш 66 Эйзенштейн. 2-е изд. М., «Искусство», 1976.

296 с. с ил.; 32 л. ил. (Жизнь в искусстве).

Книга В. Шкловского посвящена творчеству выдающегося советского кинорежиссера С. М. Эйзенштейна. В книге подробно прослеживаются этапы жизненной и творческой биографии этого мастера; дан интересный анализ таких его фильмов, как «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Старое и новое», «Александр Невский», «Иван Грозный» и др.

778С

$Ш\frac{80106\text{-}188}{025(01)\text{-}76}215\text{-}76$

Шкловский Виктор Борисович

ЭЙЗЕНШТЕЙН

Редактор В. И. Фомин. Художники М. А. Аникст и С. М. Бархин. Художественный редактор Г. К. Александров. Технический редактор А. Н. Ханина. Корректор Н. Г. Антокольская. Сдано в набор 16/III 1976 г. Подписано в печать 28/IX 1976 г. А14371. Формат бумаги $60\times84^{1}/_{16}$. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 21,04. Уч.-изд. л. 22,924. Изд. № 15279. Тираж 50 000 экз. Заказ 185. Цена 1 р. 91 к. Издательство «Искусство», 103051 Москва, Цветной бульвар, 25. Ордена Трудового Красного Знамени Первая Образцовая типография имени А. А. Жданова, Валовая ул., 28. Иллюстрации отпечатаны в Ордена Трудового Красного Знамени Московской типографии № 2 «Союзполиграфпрома». Москва, пр. Мира, 105.